بلاغـــــــة الروايـــــــــة

الدكتور جميل حمداوي

إهـــــــــــداء

أهدي هذا الكتاب المتواضع إلى أستاذي العزيز الروائي والأستاذ الجامعي الكبير **الدكتور محمد أنقار** مبدع الصورة الروائية ومنظرها الكبير في الوطن العربي بلا منازع الذي علمني كيف أحلل الرواية وأتذوقها من خلال مقترب أسلوبي وجمالي. إليه أقدم هذا الكتاب اعترافا بجميله طالبا منه العفو والصفح على ما بدر مني من أخطاء في حقه.

١- السرد الروائي المغربي: بين التجنيس والتجريب والتأصيل التراثي

على الرغم من حداثة الرواية المغربية فإنها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميا لايستهان به(حوالي ٤٠٠ نص روائي)، وتغيرا كيفيا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني. وعرفت هذه الرواية عدة مراحل فنية يمكن اختزالها في المراحل التالية:

١- **مرحلة الأشكال الجنينية** التي مهدت للرواية، وتتمثل في المقامة والمقالة والمناظرة والقصة والأقصوصة والقصة القصيرة والرحلة والتاريخ والسيرة والتصوف(**الرحلة المراكشية أوالمساوئ الوقتية** لمحمد بن الموقت المراكشي، **ووزير غرناطة** لعبد الهادي بوطالب، و**الزاوية** للتهامي الوزاني...)؛
٢- **مرحلة التأسيس أوالاستنبات أو التجنيس الفني** لنوع الرواية من خلال معايير الرواية الغربية (**في الطفولة** لعبد المجيد بنجلون **ودفنا الماضي** لعبد الكريم غلاب و**الريح الشتوية** لمبارك ربيع باعتبارها نماذج تأسيسية لهذه المرحلة)؛
٣- **مرحلة التجريب** التي اتخذ فيها الروائيون الغرب مرآة للحداثة والإبداع والانزياح السردي؛
٤- **مرحلة التأصيل** التي اتخذ فيها الروائيون التراث مرآة للحداثة والخلق والتجاوز.

وإذا كانت البداية الجنينية للأشكال السردية الروائية قد بدأت منذ الثلاثينيات من هذا القرن (كتبت رحلة ابن الموقت في ١٩٣٠م الموافق لـ١٣٥١هـ)، ومرحلة التجنيس قد انطلقت مع منتصف الخمسينيات من القرن الماضي(كتب نص **في الطفولة** لعبد المجيد بن جلون سنة ١٩٥٦م، وهو أول نص روائي مغربي كلاسيكي)، إلا أن مرحلة التجريب الروائي قد بدأت منذ أواسط السبعينيات مع نصوص أحمد المديني(**زمن بين الولادة والحلم**١٩٧٦)، وعبد الله العروي(**الغربة** ١٩٧١، و**اليتيم** ١٩٧٨)، ومحمد عز الدين التازي(**أبراج المدينة** ١٩٧٨)، وسعيد علوش(**حاجز الثلج** ١٩٧٤)، حيث نلاحظ في هذه النصوص السردية التجريبية تداخل الضمائر، وتعدد السراد، وتيار الوعي، والمنولوج وخاصية التذويت(تبئير الذات)، وشعرنة الخطاب السردي، وتداخل

الأزمنة والإيقاعات السردية، والإيجاز في الوصف،وتوظيف خطاب التغريب والتعجيب، وخلق بوليفونية سردية(تعددية أسلوبية) قائمة على الباروديا والتهجين والمفارقة والسخرية واستنطاق المستنسخات النصية.
بيد أن هذه الإبداعات الروائية تبقى محاولات فردية متناثرة لتتحول على ظاهرة جماعية مع بداية الثمانينيات خاصة مع ظهور أعمال كل من مبارك ربيع(**بدر زمانه- رفقة السلاح والقمر**...)، وأحمد المديني(**وردة للوقت المغربي**...)، ومحمد عز الدين التازي(**رحيل البحر**)، والميلودي شغموم(**الأبله والمنسية وياسمين**١٩٨٢)، وسيصبح التجريب بعد ذلك سمة مميزة للرواية المغربية في التسعينيات وما بعدها إلى يومنا هذا.
ولم تختر الرواية المغربية طريقة التجريب إلا لإرضاء الخطاب النقدي المغربي المعاصر في مجال السرديات الذي انفتح على المقاربات البويطيقية والأسلوبية والسيميائيات ، وكذلك لإضفاء الحداثة والمعاصرة على النص السردي وتكسير قواعد النص الروائي الكلاسيكي أو التقليدي.
وكان النص المنزاح عنه يتسم بتسلسل الأحداث وخطية السرد والإيقاع(بداية وعقدة و صراع وحل ونهاية)، وتوخي المنطق والتوجيه المحكم في التعامل مع الأحداث ، والتمركز حول الشخصيات الإنسانية النموذجية الحية، والمسماة علميا(بفتح اللام) ، والمحددة بدقة بصفاتها الفيزيولوجية وأدوارها النفسية والأخلاقية والاجتماعية والسردية.
وكان هذا النص الروائي الكلاسيكي يزاوج بين البطل الفردي السلبي والبطل الجماعي الإيجابي(**المعلم علي** لعبد الكريم غلاب **والريح الشتوية** لمبارك ربيع) ، ويسهب في وصف الشخوص والأمكنة والوسائل والأشياء بطريقة واقعية مشحونة بالتوتر الدرامي والبعد الموضوعي والطبيعي؛ وذلك باختيار فضاءات مرجعية واقعية كفضاء البادية والمدينة. و غالبا مايستعمل هذا النص الروائي تقنيات سردية كالرؤية من الخلف وضمير الغائب . وبالتالي، يتحكم السارد العارف بكل شيء (الراوي المطلق) في رقاب الشخصيات ومصائرها مادام يملك معرفة خارجية و داخلية كلية كالإله الخفي كما يسميه **فلوبير FLAUBERT**.
ويتدخل هذا السارد في عملية السرد والحكي تعليقا وتقويما وتفسيرا وأدلجة. ويوظف في هذا النص الكلاسيكي التسلسل الزمني الكرونولوجي، ويهيمن الخطاب المسرود على حساب الخطاب المعروض والمسرود

الذاتي. وقد يركن الكاتب إلى التقرير والريبورتاج التسجيلي والتشخيص الحرفي ولاسيما في الروايات ذات الأطروحة(**دفنا الماضي والمعلم علي** لعبد الكريم غلاب و**الريح الشتوية** لمبارك ربيع و**إكسير الحياة** لعزيز الحبابي...).

تجاوزا لهذا النص الكلاسيكي، سارع الروائيون المغاربة إلى تجريب الكتابة السردية الجديدة؛ وذلك لأسباب ذاتية وموضوعية يمكن حصرها في النقط التالية:

١- المثاقفة مع الفلسفة الغربية وآدابها: قراءة وترجمة وكتابة وتتلمذا؛
٢- التأثر بالرواية الفرنسية الجديدة(كلود سيمون ، ميشيل بوتور، آلان روب غرييه، جان ريكاردو،.....)، ورواية تيار الوعي أو الرواية المنولوجية (جيمس جويس، فيرجينيا وولف، وهمنغواي، ودون باسوس، وكافكا، ومارسيل بروست...)؛
٣- الاطلاع على النصوص الروائية العربية الجديدة(عبد الرحمن مجيد الربيعي، الطيب صالح، غسان كنفاني، عبد الرحمن منيف،غالب هلسا، وحيدر حيدر....)؛
٤- التحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا ولاسيما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م؛
٥- التمرد عن الأنماط والقوالب الفنية الكلاسيكية.

وعليه، فقد بدأ الروائيون الجدد في تنويع التيمات(التذويت- المجتمع- السلطة- الهجرة- البطالة- القهر- الجنس- الفقر- الموت- الإخفاق- الغربة- الشطارة- العبث...)، والأشكال الفنية(المحكي الشاعري- البوليفونية- العجائبية- الخطاب البيكارسكي- التشظي- التناوب السردي- الروائية في الرواية- السرد الرمزي والأسطوري....).

ومن أهم خصائص الرواية المغربية التجريبية تداخل الأزمنة ، وذلك بتداخل الحاضر مع الماضي والمستقبل في شكل تداعيات وأحلام واسترجاعات كما نجد في رواية **رفقة السلاح والقمر** لمبارك ربيع، و**أوراق** لعبد الله العروي ، **وزمن بين الولادة والحلم** لأحمد المديني، و**حاجز الثلج** لسعيد علوش. ويلاحظ كذلك شعرنة الخطاب الروائي حيث يتداخل المحكي السردي النثري مع الخطاب الشعري كما في كتابات محمد عز الدين التازي(**المباءة**) وأحمد المديني. وتستخدم الأجناس

الأدبية داخل الرواية لدى محمد برادة في (**الضوء الهارب**)أو خناثة بنونة في (**النار والاختيار**). وتوظف كذلك تقنية الهوامش عند العروي في (**أوراق**)، دون أن ننسى لجوء الروائيين المغاربة إلى التعددية الأسلوبية واللغوية وتنويع الأجناس كما في رواية (**لعبة النسيان**) لمحمد برادة.
وتستدعي هذه الرواية الجديدة القصاصات الإذاعية والإشهارية كما في (**البرزخ**) لعمر والقاضي إلى جانب استدعاء الصور والخط والرموز والوثائق مثل رواية(**إمليشيل**١٩٨٦) لسعيد علوش، وأسطرة المحكي السردي في رواية (**بدر زمانه**) لمبارك ربيع، والتركيز على تقنية المسخ العجائبي(**أحلام البقرة** لمحمد الهرادي، **وسماسرة السراب** لبنسالم حميش)، وفضح أسرار اللعبة الروائية كما في **لعبة النسيان** لمحمد برادة و**أوراق** للعروي. كما التجأت هذه الرواية إلى التشظية والخراب الروائي في كثير من النصوص ولاسيما في **المباءة** لعز الدين التازي و**البرزخ وطائر العنق** لعمر والقاضي ، ووظف التخييل البيكارسكي أو الشطاري في **الخبز الحافي** و**الشطار** لمحمد شكري، و**الرحيل** و**الألم** للعربي باطما ، والتذويت في **الضوء الهارب** لمحمد برادة والاسترجاع في رواية **جنوب الروح** لمحمد الشعري.
وإذا حاولنا تقويم هذه الظاهرة التجريبية فإن مايمكن قوله : إنها نتاج لظاهرة المثاقفة والاقتباس والتأثر بالرواية الجديدة الغربية أو التأثر بالرواية العربية الجديدة التي يمثلها صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وإدوار الخراط وعبد الرحمن منيف وغسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا وإلياس خوري وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان وصبري موسى وعبد الحكيم قاسم وجميل إبراهيم عطية وسليم بركات واللائحة تطول.
ويلاحظ أيضا أن هذه التجربة الإبداعية المغربية إفراز لسلطة النقد السردي والتخطيط المسبق مما أوقع كثيرا من النصوص الروائية في مغبة التقليد وتطبيق منجزات الخطاب السردي المعاصر. ولا ننسى أن نقول: إن معظم النصوص السردية المغربية الجديدة كانت تستحضر في لاوعيها أثناء انكتابها نظريات تودوروف وجيرار جنيت وجيمس جويس وبويون وميخائيل باختين والشكلانيين الروس ومكتسبات نظرية التقبل وجمالية القراءة وتصورات لوسيان گولدمان وجورج لوكاتش حول البطل الفردي والجماعي.

وكل هذا جعل الرواية التجريبية المغربية عبارة عن تمارين سردية فيها نوع من التكلف والتصنع " الإبداعي" تخلو من الطبع وفطرية الخلق والإلهام، بعيدة عن المحلية والأصالة وعبق التراث والتميز الفني الحقيقي. وتتسم هذه النصوص كذلك بالجري وراء بريق الحداثة واستحضار منجزات السرد الغربي وما تم تحقيقه فنيا وتقنيا وإنسانيا، ولكن غابت معه الهوية وأصالة التراث والإبداع بشكل كبير ولافت للنظر.
وقد سقط السرد مع الرواية الجديدة المغربية في البيوغرافيا والسيرة الذاتية وأوهام الفرد ونرجسيته الرعناء ووساوس الوعي واللاوعي والغرق في التجريد الشاعري والفلسفي، وابتعد عن القضايا السياسية الساخنة الراهنة كالاستبداد وانعدام حقوق الإنسان باستثناء بعض الروايات(**البرزخ** و**الطائر في العنق** لعمر والقاضي ولكن من وجهة إيديولوجية يسارية).
ومن مآخذنا عن هذه الرواية غياب المتعة السردية والحبكة الروائية إلى حد كبير، وطغيان النفس القصير بسبب غياب الوقفات الوصفية والمشاهد الدرامية، إذ تم إقصاء الوصف بشكل ملحوظ غير مبرر ليعوض بالمسرود جريا وراء تقنيات الرواية الجديدة. ولكن غياب الوصف قد أدى بهذه الرواية إلى أن تكون باهتة لايمكن أن تصل إلى مثيلتها الغربية أو العربية في المشرق ولا إلى نماذج عبد الكريم غلاب الكلاسيكية(**دفنا الماضي** و**المعلم علي**)، أو مبارك ربيع(**الريح الشتوية**)، وروايات محمد زفزاف(**المرأة والوردة**)، أو بهوش ياسين(**أطياف الظهيرة**)..كما أن حجم صفحات نصوص الرواية الجديدة ضئيل جدا . فمن خلال استقراء نسبي لمجموعة من الروايات وجدنا روايات لاتتعدى المائة صفحة وما أكثرها! وقليلا ما نجدها تتعدى المائتين ؛ لذلك يصعب تجنيسها داخل خانة الرواية لقربها من جنس القصة الطويلة أو القصيرة. بينما الروايات الكلاسيكية هي على عكسها تمتاز بكثرة الصفحات وطول النفس مثل: روايات غلاب ومبارك ربيع. وتعد رواية **أطياف الظهيرة** لبهوش ياسين – في اعتقادي- أكبر نص روائي مغربي من حيث الحجم إلى حد الآن، إذ تبلغ صفحاتها(٤١١) صفحة من الحجم الكبير. وهذا يبين لنا تميز النصوص الكلاسيكية وسموها بالمقارنة مع النصوص الروائية الجديدة من حيث السرد والوصف والتشويق الفني والحجم الكمي والمتعة الحكائية والحوار

الدرامي. وأعتبر شخصيا (**دفنا الماضي)** لعبد الكريم غلاب من أجمل النصوص الروائية المغربية فنية ووصفا ومتعة إلى حد الآن!.
ويلاحظ كذلك أن انتقال الروائيين الجدد إلى النمط الروائي التجريبي لم يكن طبيعيا يراعي آفاق انتظار القارئ وتطورات الواقع المغربي موضوعيا. فنحن لم نكتب بعد روايات كلاسيكية كافية مثل مصر أو دول الشام لإشباع نهم القارئ المغربي وتأسيس عرف أدبي ثابت لمرحلة معينة. إذ سرعان ماانتقلنا بشكل مفاجئ إلى الرواية الجديدة دون مواكبة لظروف الواقع المغربي التي لم تكن مماثلة إطلاقا لظروف الرواية الجديدة الفرنسية بسبب هيمنة القطاع الفلاحي، والتخلف على جميع المستويات والأصعدة، وتعثر سياسة التصنيع، ونقص التقنية ، وغياب الرأسمالية المشيئة ذات البعد التقنوقراطي.
وعليه، فالتجريب الروائي في المغرب لم يكن سوى موضة سردية مفتعلة لعدم تفاعلها جدليا مع الواقع المغربي المتخلف والقارئ الذي لم يشبع بعد من معين الروايات الكلاسيكية القليلة جدا. و ماالتجريب الروائي في الحقيقة إلا تقليد للرواية الغربية وتطبيق لتوصيات النقد السردي المعاصر لكسب رهان التجديد على حساب الهوية والأصالة والإبداع والابتكار وإثبات الذات، وإقصاء الثقافة والتراث والتخييل السردي القديم. وإذا كان هذا هو حال الرواية التجريبية. فما هو شأن الرواية التي سارت على خطى التأصيل وتوظيف التراث، أو مايسمى بالرواية التراثية؟
بعد استنفاد الرواية التجريبية لقدراتها الإبداعية وطاقاتها التعبيرية وسقوطها في "التمرينية" والخضوع لسلطة النقد السردي والتقليد الأعمى للرواية الغربية وخفوت بريق ولمعان الحداثة، بدأ الروائيون المغاربة يفكرون في الهوية وإعادة الاعتبار للتراث وقراءته قراءة جديدة وتأويله انطلاقا من تصورات جديدة والتواصل معه إيجابا تأثرا بتجربة جمال الغيطاني في(**الزيني بركات)**، ورضوى عاشور في(**ثلاثية غرناطة)**، وإميل حبيبي في (**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)**، ونجيب محفوظ في(**ليالي ألف ليلة)** ومحمود المسعدي في **(حدثني أبو هريرة. قال...)**، وواسيني الأعرج في (**نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري)**، وأمين معلوف في (**ليون الإفريقي)**.

وهكذا وجدنا في المغرب بنسالم حميش يتزعم كتاب التأصيل ويدخل الرواية التراثية من باب التخييل التاريخي ويفوز بعدة جوائز عربية على روايتيه(**مجنون الحكم والعلامة**) ، ويدين فيهما الاستبداد والتسلط والقمع والظلم الاجتماعي مناديا إلى دمقرطة الحكم وإحقاق إنسانية الإنسان. وقد اختار في روايته **مجنون الحكم** الخليفة الفاطمي **الحاكم بأمر الله** نموذجا للمتسلط المريض نفسانيا الذي يسحق رعيته من أجل تحقيق رغباته الذاتية بطريقة مازوشية. وانتقى كذلك شخصية **ابن خلدون** في **العلامة** ليكون شاهدا على عصر يعج بالتناقضات السياسية والاجتماعية والظلم واستبداد الحكام وقهر الرعية والتحكم في رقاب العلماء إذلالا وتجويعا وإخضاعا. وبذلك صارت روايات بنسالم حميش التراثية ولاسيما رواية (**محن الفتى زين شامة**) خطابا سياسيا رمزيا لفضح الراهن السياسي الاستبدادي عبر توظيف التراث العربي الوسيط بلغته وتعابيره المسكوكة لإضفاء جمالية فنية رائعة على السرد وتحميله بأبعاد ثقافية وسياسية راهنة ومستقبلية. ونحس من اندماجنا الكلي في هذا التخييل التراثي أننا قريبون من هويتنا وأصالتنا دون أن يسقط الكاتب في الاجترار أو الاستنساخ. إذ لايكتب بنسالم حميش التاريخ ولا الرواية التاريخية التي كتبها جورجي زيدان أوعبد الهادي بوطالب(**وزير غرناطة**)، بل يعيد كتابته بطريقة جمالية افتراضية قائمة على التخييل وملء الثغرات واستقراء اللاشعور التاريخي وكتابة المسكوت عنه وماهو شعبي لإضاءة ماهو رسمي. إنه الراهن في الماضي ، أو الماضي يعود مرة أخرى في الراهن. إنها رواية الثقافة والجمال والتراث والروح الشرقية.

وفي هذا المنحى نجد رواية أحمد توفيق (**جارات أبي موسى**) التي يزاوج فيها الكاتب بين التخييلين : التاريخي (رصد فترة الحكم المريني المتميز بالجور والاستبداد والتوسع الحدودي وكثرة الأوبئة وتعاقب سنوات الجفاف وبذخ الحكام الذي يتمظهر في الترف ونقوش العمارة)، والصوفي(التركيز على شخصية أبي موسى المناقبية ذات الكرامات الإصلاحية الخارقة). ويمكن أن نستحضر نصوصا إلى حد ما تراثية مثل: **عين الفرس** لشغموم الميلودي، و**بدر زمانه** لمبارك ربيع...

وما يميز الرواية التراثية أو التخييل التراثي هو الانتقال إلى الفترة التاريخية المتخيلة لاعتماد لغتها وأجوائها الإبداعية وتعابيرها وحواراتها

الفنية لخلق أصالة حداثية تتبنى على الوعي الحقيقي والتفرد والاستقلالية والإبداع والتواصل الحي مع الماضي وتشغيل المستنسخات التراثية والتناص بطريقة حوارية أو اعتماد المحاكاة الساخرة والأسلبة والباروديا.
وعلى الرغم من هذا، فمازالت الرواية ذات التخييل التراثي لم تأخذ وجودها في الساحة الإبداعية بالمغرب، ولم يتحقق فيها التراكم الذي عرفته الرواية التجريبية؛ وذلك لأسباب عدة يمكن إجمالها في خوف الروائيين من الوقوع في الاجترار أو تكريس الماضي واستعارة لغة لم يعد لها سياقها الآن تداوليا، أو خوفا من الوقوع في إسار التراث دون القدرة على تجاوزه ،أو لسيطرة مفاهيم الرواية الغربية على أذهان الكثير من روائيينا المغاربة تجعلهم يكتبون روايات على مقاس الوصفة الغربية ناهيك عن التوجهات الإيديولوجية ولاسيما اليسارية ذات الطرح الاشتراكي أو اليمينية ذات التوجه الليبرالي التي ترفض أي توجه إسلامي تأصيلي (أحمد المديني وموقفه من روايات بنسالم حميش التراثية ولاسيما روايته **محن الفتى زين شامة** حيث اعتبرها رواية رجعية قائمة على الاجترار والتقليد واستنساخ التراث- **الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي ٦ يونيو ١٩٩٣ ص:٧**).
هذا ، وإن الذين قرأوا روايات نجيب محفوظ في الغرب بعد ترجمة أعماله الإبداعية بمناسبة حصوله على جائزة نوبل قالوا:" C'EST NOTRE BALZAC ! " " إنه بلزاك عربي!". ويعني هذا أنه كان وفيا للمدرسة الواقعية وتعاليم السرد الروائي الغربي، ولم يضف شيئا إلى السرد الروائي العالمي من الناحية الفنية والسردية إلا بعد أن بدأ مؤخرا في استثمار الكتابة التراثية.
وكم كانت دهشتي لما سمعت باحثا إسبانيا يدخل إحدى مكتبات مدينتي في المغرب(**الناظور**) يسأل عن رواية جمال الغيطاني" **الزيني بركات**"! فتعجبت كثيرا لهذا الباحث الذي يريد أن يعرف أصالتنا وعبق الشرق وتراثه العريق وبيانه الساحر، بعد أن سئم من قراءة النصوص الروائية الغربية التي يقلدها روائيو العالم العربي بنهم شديد وحرفية تقليدية عمياء رغبة في التسلق الحداثي والتجريبي .
ويمكن أن نرسم آفاقا للرواية المغربية بصفة خاصة والرواية العربية بصفة عامة من أجل أن تساهم في إثراء السرد العالمي وتنويعه. ولايعني

هذا أننا نقيد الكتاب والمبدعين بوصفات جاهزة وتعاليم مقننة تقتل روح الإبداع وملكات الخلق والتجاوز، بل هي عبارة عن إرشادات وآراء شخصية قد تساهم في بلورة خطاب روائي عربي أصيل على غرار المسرح الاحتفالي(رؤية عبد الكريم برشيد)، والشعر (استثمار الإيقاع الخليلي بعد فشل التجارب الشعرية المعاصرة ولاسيما قصيدة النثر)، والنقد العربي(القراءة التأويلية عند عبد الفتاح كيليطو، والقراءة التشريحية عند عبد الله الغذامي،....)، والتشكيل(استثمار الخط العربي الإسلامي ...)، والسينما(يوسف شاهين يشتغل على شخصية ابن رشد)، والموسيقى(الطرب الأندلسي، الموسيقى العربية الأصيلة)...

وإليكم بعض المقترحات التي يمكن الاسترشاد بها في كتابة رواية عربية معاصرة أصيلة قصد المساهمة في بناء ثقافة عالمية متنوعة ولكنها ذات ملامح خصوصية مرتبطة بالهوية والبيئة المحلية والوحدة القومية والخصوصية الدينية والروحية:

١- توظيف التراث توظيفا إيجابيا للتعبير عن الراهن والمستقبل؛
٢- الجمع داخل هذا التراث بين المتعة الفنية الجمالية والثقافة المرجعية؛
٣- استغلال تقنيات السرد العربي القديم وأشكاله الحكائية وقوالبه الأسلوبية؛
٤- أن يكون توظيف التراث نابعا من رؤية فلسفية إنسانية إسلامية ذات بعد جمالي وحضاري وتصور شمولي مع الابتعاد عن فلسفة العبث واللاجدوى والاستهتار البيكارسكي(الإباحية والشطارة والصعلكة)؛
٥- الاستفادة من آليات التخييل العجائبي والغرائبي كماهو مبثوث في كتاب **ألف ليلة وليلة** أو **كليلة ودمنة** لابن المقفع كما فعل جورج لويس بورخيس(**JORGE LOUIS BORGES**) الكاتب الأرجنتيني الذي استثمر الليالي أحسن استثمار في نصوصه الإبداعية؛
٦- استغلال الأشكال الشعبية والأنماط الدرامية والقوالب الشعرية والخطابات الحكائية وصيغ القرآن والحديث؛

٧- استثمار الخطاب الفلسفي أو الصوفي أو العلمي أو التاريخي أوالسياسي أو الديني في بناء روايات تراثية تحمل أبعادا رمزية إيجابية مثل الاشتغال على شخصيات تراثية في مجالات عدة أوأحداث بارزة كانت لها دلالات في تغيير مجرى التاريخ في الماضي كالاشتغال على ابن رشد،وحي بن يقظان،وابن خلدون،والحاكم بأمر الله، والحجاج، والحسن والحسين، والمهدي بن تومرت.....؛

٨- توظيف المستنسخات النصية والخطابات التناصية التراثية في بعدها الحواري والتفاعلي عبر وسائط السخرية الهادفة والمفارقة والباروديا والأسلبة والتهجين؛

٩- تطوير أدب المقامة والرحلة والتراجم وأدب الرسائل والمناظرة في إطار بلورة رواية عربية أصيلة؛

١٠- الاستفادة من القصة القرآنية و طرائقها في السرد والتعبير والتدرج في القص واستخدام اللغة المهذبة السامية في التعبير عن ثنائية الخير والشر واحترام مقاصد الشريعة الإسلامية؛

١١- تشغيل أدوات البلاغة العربية القديمة بصيغ تداولية رمزية تثري النص وتمتع المتقبل، ولكن بدون تغريب في اللغة أو تعقيد أوغموض؛

١٢- الابتعاد عن توظيف اللغة الجنسية والخطاب الإباحي وصور"**الدعارة**" المستهجنة، و تجنب كل خطاب سردي قد يمس بالعقيدة وأعراض المسلمين والمقدسات الدينية والثوابت المتعارف عليها في المجتمع العربي والإسلامي؛

١٣- الارتباط بالأصالة والهوية والتواصل بين الأنا والآخر بطريقة إيجابية قوامها الحوار و التعارف والتعاون والتعايش والتكامل؛

١٤- التركيز على الجانب الروحي والمناقبي ووصف سحر الشرق و تبيان عبق الدين في تشكيل رؤية الرواية الجمالية والمقصدية دون نسيان المشاكل الحقيقية التي يعانيها الإنسان المسلم على المستوى الدنيوي والواقعي، وذلك بنقد كل مظاهر الفساد والدعوة إلى التعمير الفاضل وبناء الإنسان المسلم الصالح ؛

١٥- ضرورة الانفتاح على طرائق السرد العالمي مع الاحتفاظ بخصوصيات السرد العربي وتراثه الفني والجمالي في إطار التفاعل والحوار والتكامل الثقافي والفني دون انغلاق أو تعصب أوتطرف؛

١٦- اختيار المواضيع التي تؤرق الإنسان العربي خاصة موضوع السلطة والاستبداد السياسي و حرية المجتمع وحقوق الإنسان ودمقرطة النظم السياسية في إطار الشورى والانتخاب العادل؛ونبذ التفرقة والحروب بين المسلمين وتناول القضايا المعاصرة كالصراع الحضاري والديني والتكنولوجي في ما يخدم الإسلام والإنسانية.

تلكم- إذاً – أهم النقط المقترحة لصياغة سرد روائي عربي معاصر إذا أردنا المساهمة في إغناء الأدب العالمي. ولايمكن أن نصل إلى الآخر إلا إذا تحدثنا عن خصوصيتنا وحضارتنا، وعبرنا عن هويتنا بلغتنا البيانية وبلاغتها الجمالية الساحرة، ونقلنا إليهم أجواء الشرق الساحرة وعوالمه الروحية ومناقبه الصوفية وفضاءاته العجائبية والرمزية والتاريخية.

٢- بلاغة الصورة الروائية في "سوانح الصمت والسراب " لجلول قاسمي

كثيرة هي المقاربات والدراسات النقدية التي يكون هاجسها الأول هو التنقيب عن المعنى والرهان، واستخلاص الأطروحة وبعدها الإيديولوجي، وتحديد المرامي المرجعية سواء أكانت ذاتية أم موضوعية بكل الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والثقافية. وقليلا ما تنصت للجوانب البنائية والأسلوبية في علاقتها بالمتن أو النص الروائي. وبهذا يكون للمضمون نصيب أوفر من الدراسة، وبعده يفوز الشكل بحصة تكون أقل منه استقصاء أو مضاهيا له؛ ولكن دون استنطاق فعال لكل العناصر البنائية المولدة للنص تكوينا وتمطيطا. لذلك آثرنا في هذه الدراسة المتواضعة استجلاء مكونات الصورة الروائية في **"سوانح الصمت والسراب"** للروائي المغربي جلول قاسمي؛ لأن المهم هو التركيز على شكل المضمون أي معرفة الأدوات البنائية التي استخدمها الروائي جلول قاسمي في تحبيك روايته وتشبيك أحداثها وتفصيل بؤرتها السردية وتفضيتها إيقاعا وتركيبا.

ومن المعروف أن الرواية تصوير باللغة وتشخيص للذات والواقع بأسلوب إيحائي يرتكز على المجاورة والمجاز. وبهذا تكون الصورة الروائية طريقة أسلوبية في تصوير الواقع وتمثيله وتشخيصه، قوامها

الخيال والمحاكاة الفنية أو تجاوزها نحو الإبداع والابتكار، أي إن الصورة الروائية هي التعبير الجميل عن الذات في تفاعلها مع الواقع بلغة أسلوبية مشخصة إيحاء وانزياحا وتصويرا، أداتها البلاغة والتخييل، وصيغتها التعبيرية الاسترسال السردي إبداعا وخلقا.

ومن الصعب تعريف الصورة بدقة لتداخل الذاتي والموضوعي ، والسردي والبلاغي، واختلاف تجارب التلقي وإعادة الإنتاج، لأن الصورة الروائية قبل كل شيء، " تمثل ذهني وتجربة عقلية يتلذذ بها المتلقي المساهم في "فعل القراءة" بدوره الحاسم، وجدله الثري مع خطاطات النص ومظاهره الجزئية وبياناته ومعلوماته وجوانبه المتفاعلة والمنعكسة على بعضها البعض. وحقيقة هذه الصورة، من منظور التلقي، لاتكمن في تشكيل التوافقات بين العناصر، بل في طريقة التشكيل نفسها ومن هنا نرى – يقول أستاذي **الدكتور محمد أنقار**- أن كل تحديد صارم للصور الروائية لا يمكن تحققه إلا بالكشف عن مجموع الطرائق التي يمارسها الوعي لتمثل الصور من خلال العناصر الجمالية المقترحة من لدن المبدع في كل متن روائي"[1].

وعليه، فما هي الصور الروائية التي تنبني عليها رواية " **سوانح الصمت والسراب**"...؟ وما مكوناتها؟ وما هي وظائفها الدلالية والجمالية والمرجعية؟ هذا ما سنوضحه من خلال المستويات المنهجية التاليــة:

---

[1]– محمد أنقار : **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، مكتبة الإدريسي، تطوان، ط١، ١٩٩٤، ص : ٤٥.

أ- الصور الروائية على مستوى النص الموازي :

إذا تأملنا **صورة العنوان " سوانح الصمت والسراب"** لاحظنا تركيبا اسميا في شكل استنتاج قائم على التقرير والإثبات يؤكد فيه الراوي خيبة تجربة الشخصيات المتخيلة في الرواية، وضياعها بين الأوهام والأحلام الزائفة، كما يسجل العنوان اللحظات المريرة التي عايشتها شخصيات الرواية بعد سوانح حلمية براقة انتهت بالعبث واللاجدوى والوقوع في شرك سماسرة السراب وأنياب السلطة بعد الاعتقال والمحاكمة العابثة. وهذه السوانح هي سوانح بحوص والميلود ومعط الله ومحميد وآخرين. هؤلاء الذين لفظتهم تندرارة وفضاؤها المقفر الجدب بشيحه وريحه.

وتهيمن الأصوات المهموسة (س، ص، ح، ت) على صورة العنوان، وهذا الهمس إن دل على شيء، فإنما يدل على صمت الشخصيات وحزنها وعبثها وضياعها بين حلم براق وسراب خادع. ويرد العنوان بلاغيا مثل كناية كلية تحيل على ذوبان الشخصيات وتآكلها وضياعها وخيبة صراعها السيزيفي لتحقيق كينونتها ووجودها الاعتباري. وهنا، لابد أن نعود إلى السياق النصي للرواية ككل لتكثيف أحداثها ومعرفة الحبكة السردية المولدة للرواية.

وعليه، تنطلق الرواية من مصدرين في بناء موضوعها السردي:

أولا : البحث عن الأدب الشعبي في المنطقة الشرقية من المغرب ونواحيها الصحراوية.

هذا المصدر هو الذي جعل الشخصية الأساسية في الرواية "بحوص" يتحول إلى براح وقوال يمتلك ناصية الشعر ومدح الأسياد وأهل الجود في المواسم والأفراح ومناسبات الأعراس، ويتمثل نصوص البحث رواية وحفظا وتناصا. ويأخذ بوصية خاله بأن يكون براحا بعد أن سدت في وجهه أبواب الوظيفة. مع العلم أن هذا البراح قضى أربع سنوات في كلية الآداب واستكملها ببحث الإجازة حول الأدب الشعبي ليجد نفسه عاطلا تنهشه الفاقة، ويدغدغه الفقر والضياع واليتم والاغتراب الذاتي والمكاني في فضاء جغرافي لا حياة فيه ولا مستقبل لجفاف طبيعته وندرة موارده.

ثانيا : رصد الواقع المغربي بصفة عامة، وواقع المنطقة الشرقية بصفة خاصة :

لقد اشتغل المبدع على تيمة الهجرة السرية وبطالة أصحاب الشواهد العليا الذين ينتهي بهم المآل إلى الهروب من واقعهم الفض نحو آفاق أرحب حيث يحققون طموحاتهم وأحلامهم الوردية.

ويعني كل هذا أن الخطاب الشعري في الرواية يحيل على البحث في الأدب الشعبي باعتباره مصدرا للرواية وحبكتها؛ كما أن الخطاب السردي يحيل بدوره على الواقع المغربي بكل تناقضاته المفارقة. ومن

ثم، يتنازع الرواية ميسمان : الميسم الشاعري والميسم السردي على غرار الروايات الجديدة.

أما **الصورة التشكيلية** المرسومة على اللوحة الغلافية الخارجية التي رسمتها الفنانة أسماء الورياشي فتحيل على عالم تجريدي مصبوغ بالسواد لكائنات لا ملامح لها ولا قسمات واضحة. إنها عبارة عن أشباح آدمية ينخرها الحزن والضياع والتيه. وفي الغلاف الخارجي نجد كلمات تشكل صورة البؤرة. وقد اختارها الكاتب لأهميتها في تبئير الأحداث؛ ولكونها أيضا تشكل حدثا نوويا في الرواية. إذ تشير هذه الكلمات إلى سماسرة السراب والأوهام الذين يستغلون الضعفاء والفقراء والعاطلين . وبذلك تكون الرواية صراعا جدليا بين الذوات المعدمة المنهوكة والذوات المستغلة، أو بين الفاعل الساذج والفاعل الماكر.

وفي **صورة الإهداء**، يحضر الميثاق العاطفي الأمومي بين المهدي (الراوي) والمهدي إليه (الأم) متخذا صيغة مأساوية مرتكزها الحزن والرثاء والعزاء. ويحيل "القبر" و" بني مطهر" و "العراء" و"المفرد" على عالم الضياع والوحدة والموت والفقدان الوجودي وعلاقة الإهداء بالمتن الروائي علاقة صوت طبيعي حقيقي بموت خيالي مجازي. ويتقاطع الإهداء والمتن كذلك في الضياع والفقدان والصمت والاندثار الكينوني.

ب - **الصور الروائية على مستوى متن النص الروائي :**

تحضر في البداية أمامنا **صورة الشخصية،** وهي صورة بحوص "البراح" أو " القوال" الذي تخرج من الجامعة عاطلا، وله اطلاع كبير على الأدب الشعبي وأعلامه في منطقة المغرب الشرقي. وقد جرب التهريب و"التبراح"؛ ولكن لم ينجح فيهما. فقرر الهجرة إلى ما وراء البحار. بيد أن سماسرة السراب أوقعوه في شرك البحر وسجون السلطة. إنها صورة مثقف عاجز عن تغيير واقعه المقفر لذلك آثر الهروب؛ فكان جزاؤه المحاسبة والاعتقال.

وبناء على ما سبق، نعتبر "بحوص" شخصية إشكالية تعاني تمزقا بين الذات والموضوع، كما أنها شخصية غير منجزة وعادية. أفعالها سلبية تضعف أمام لغة التغيير والفعل الإيجابي. وتركن في الأخير إلى زاوية الصمت والأحلام الزائفة الوردية؛ لتتلذذ بالإخفاق والإحباط على غرار الشخصيات الرئيسية المهزومة في معظم الروايات العربية (روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي، روايات عز الدين التازي، روايات عمرو القاضي، رواية **أوراق** لعبد الله العروي...).

وتبرز لنا الرواية صورا أخرى لشخصيات مقهورة وشخصيات متسلطة مستغلة وشخصيات مهمشة ساذجة وشخصيات واعية حالمة. تشكل هذه الصور عالما من الشخصيات المتناقضة والمتناطحة في آرائها ومواقفها الإيديولوجية والوجودية. كما تحضر نساء عابثة، ونساء أخرى حجبتها الرواية وراء الكواليس السردية وما بين السطور.

وعلى الرغم من واقعية الرواية، فإن شخصياتها وجودية تبحث عن كينونتها ووجودها الاعتباري وتتصارع ضد الفقر والتهميش، كما تتصارع ضد الوسطاء والمستغلين. بيد أن هذا الصراع ستنطفئ ذبالته بالهروب وترك الظهرة ينهرها الاستغلال والجدب والموت.

وتحضر كذلك **صورة اسم العلم** الذي يحدد هوية الشخصيات ويبرز دلالاتها وأبعادها الوظيفية في الرواية. فنجد مجموعة من الأسماء مثل بحوص وعبد المنان الكريمي وصهيب عبد المنان وسهى بن عطا الله محميد ومعط الله والميلود ووردية والجيبة...

ويلاحظ على هذه الأسماء العلمية خاصية المفارقة والسخرية. إذ يهيمن المكون الديني على معجم الأعلام، فيظهر لنا السارد في جوهر الموصوف صفات الكرم والجود والعطاء والجمال الوردي، بينما واقع هذه الشخصيات ينافي هذه الصفات أو يسخر منها مفارقة وعدما. وما الغرض من لغة التشخيص والتخييل في المسميات الكنائية وأسماء الأعلام إلا الإحالة على العبثية والضياع وتناقض الذات والفعل في تفاعلها مع الواقع: إيجابا وسلبا.

وإذا انتقلنا إلى **صورة الفضاء** فإنها تذكرنا برواية **"النهايات"** لعبد الرحمن منيف، إذ تنقل لنا الرواية فضاء الجدب والقفر والموت الذي يتشكل في الظهرية وتندرارة وفضاء بني مطهر. ويعرف هذا الفضاء القاسي بفضاء "الشيح والريح" أو بالمغرب غير النافع حيث تموت فيه الحياة، ويغرب فيه الأمل، وتتشح الطبيعة بقطرها، وتنعكس صفحتها

الدامية على الإنسان "الظهراوي" لتشكله كائنا بشريا متقلب المزاج، متناقض المواقف والمشاعر.

يقول الراوي واصفا فضاء الأحداث : "في الظهرة يتمدد المكان يبحث عن وجوده في اللامكان... وأي مكان إلا ذلك الاستفهام القاسي الذي يلهب ذويه مع القيوظ النازلة من السماء والصاعدة من الأرض بغير تملي طلعة كل منبئ بالجديد... ولا جديد تحت سماء الظهرة اللعينة: سهوب غاضت عنها أسباب الحياة فأضحت تتشح برقع متماوجة من سدر وحلفاء وشيح أجرد، قصير السيقان، كأنه يخشى على نفسه من التطاول فتجتثه الريح الصرصر العاتية التي تسلب الفضاء صمته حينا بعد حين. وعيون ماء عادت على أعقابها متدثرة بالحسرة لترسم على أديم اليابس مربعات بأحجام مختلفة تتداح فيها الأقدام... ليس في فضاء الطراريد إلا لون واحد يلوح كل حين بلباس تتفنن فيه رياح السموم..."[١].

تبين لنا هذه الصورة الفضائية هول المكان ورعبه وخطورته على الإنسان حتى إن الحياة منعدمة فيه بسبب القحط والجدب وانعدام الغيث، ولا يرى سوى رياح السموم تتراقص على هذا الفضاء الواسع الممتد في عريه الصامت. وقد استعمل الكاتب الاستعارة لتشخيص هذا الفضاء وأنسنة قفره الخالي ليرسم لنا فضاء مأساويا يطبعه السواد القاسي.

وعلى مستوى **صورة السارد**، يختار الكاتب أن يشرك الراوي مع الشخصية الأساسية في إنجاز الأحداث وأداء الوظائف السردية معتمدا

---

[١]ـ جلول قاسمي : **سوانح الصمت والسراب**، ص : ٥١-٥٢.

في ذلك على التبئير الداخلي، وتوظيف ضمير المتكلم، ضمير الشهادة والمعايشة والمشاركة الحميمية في صلب الأحداث.

وتتساوى الشخصية مع الراوي في معرفة الأحداث وسردها. وعلى الرغم من هذه الرؤية الداخلية، فإن الراوي "البراح" ينتقل إلى الرؤية الخارجية والتبئير الصفري لوصف الشخصيات (عبد المنان الكريمي، وردية...)، والأفضية، أو لنقل المشاهد الدرامية مثل مشهد المرأة مع الجمركي الذي أفرغها من سلعها المهربة. وتعد الرؤية الداخلية رؤية الاعتراف والتذكر والاسترجاع والبوح بالحقيقي والخيالي، والإشهاد على صحة التجربة وصدقها مادام قد عايشها الراوي وجربها في أرض الواقع. وهذه الرؤية ملمح من ملامح الرواية الجديدة التي نجدها في الروايات السيكولوجية والأوطبيوغرافية والمنولوجية.

ويمارس هذا السارد الحاضر في القصة عدة وظائف مثل السرد والتنسيق بين الشخصيات والانتقال بينها بكل حرية لتوزيع لقطاته التصويرية، والشهادة على الأحداث وتبليغها للقارئ وإيصال أطروحته الواقعية بكل حمولاتها الإيديولوجية، ولاسيما أن هذه الرواية تندرج ضمن التيار الواقعي الانتقادي.

أما فيما يتعلق **بصورة الإيقاع**، فتتمدد الرواية على إيقاع مسترسل كرونولوجي ينطلق من حاضر السرد نحو مستقبل الخيبة والاعتقال. ويتسم هذا الإيقاع بتسلسل الأحداث وتنامي الوظائف الأساسية والثانوية

في إيقاع متموج يعلو تارة، وينخفض تارة أخرى عبر مجموعة من الأحداث الأساسية وهي على المنوال الآتي:

الدراسة الجامعي ⇐ البطالة ⇐ التهريب ⇐ التبراح ⇐ الهجرة غير الشرعية ⇐ المحاكمة والاعتقال.

وعلى الرغم من امتداد الإيقاع الروائي وتسلسله الزمني والسردي، فإنه يتقطع إلى حلقات مستقلة، إذ يلتجئ الكاتب إلى استخدام تقنية "التناوب" في تفعيل التماوج السردي وتسيير دفة السرد عن طريق تقديم كل شخصية على حدة ليعود إلى كل واحدة بعد ذلك ليستكمل مواصفاتها ووظائفها على الطريقة المعروفة في الروايات الكلاسيكية. وهذا التقطيع الإيقاعي ليس مرده فقط إلى طريقة التناوب في استحضار الشخصيات والأفضية ورسمها، بل يعود كذلك إلى انحراف الإيقاع إلى الماضي في إطار "فلاش باك" قريب أو استشراف مستقبلي قريب كذلك. وهذا ما جعل إيقاع الرواية وجيزا لا يطول كثيرا ولا يعرف الإسهاب والامتداد الطولي الذي نجده لدى كتاب الرواية الواقعية أمثال بلزاك وفلوبر وستندال وإميل زولا ونجيب محفوظ وعبد الكريم غلاب ومبارك ربيع...

ويعني هذا أن إيقاع الرواية مكثف زمنيا وسرديا بلوحات وصفية وشاعرية مختصرة كأنها لقطات فيلم سينمائي يتحرك بسرعة ويخفف على القارئ متعة القراءة ومتابعة النص الروائي.

ويقترب إيقاع الرواية من إيقاع الرواية الواقعية الكلاسيكية الذي يصدر عن بداية يتم فيها استحضار الشخصيات والأحداث والأفضية وتقديمها، ثم تعلو الأمواج السردية لتعمق الحبكة السردية في إيقاع اللاتوازن لتنتهي بنهاية قد تكون توازنا إيجابيا أو لا توازنا. وهذا ما نلمحه في رواية جلول قاسمي التي اتخذت نهجا كلاسيكيا عندما أفصح في البداية عن إطار الرواية الفضائي والشخوصي : " أصبت في مقتلي يوم نمي إلى مسمعي ما نمي، في يوم معلوم، في تاريخ معلوم، في مكان معلوم، من الجنوب الشرقي، لمغرب يسعى حثيثا، ليبنى مساحاته الأولى من صرح دولة الحق"[١].

وتنتقل الرواية إلى تشبيك عقدة الشخصية الرئيسية وهي العطالة والفشل في التهريب و"التبراح" بعد أن حرم من عشيقته الأطلسية "وردية"، فتختار في الأخير الهروب إلى ما وراء البحار، لتنتهي الرواية بوقوع الشخصيات المغرر بها لسذاجتها في فخ المحاكمة والاعتقال والعودة من جديد إلى نقطة الصفر. وهذا ما يجعل بناء الرواية بناء دائريا أو حلزونيا يبدأ بصمت البطالة والفقر لينتهي إلى المصير ذاته بفضاضة أكثر وتقريع أشد. ويعني هذا أن إيقاع الرواية يرسم صورة عبثية لشخصية غارقة حتى أنفها تتلاطمها الأمواج مدا وجزرا تتلذذ بسوانح وردية تنجذب إلى الماضي تارة، وإلى المستقبل تارة أخرى. ويسم هذا الإيقاع روح اليأس والعذاب البشري والضياع الإنساني وتآكل الفرد في

---

[١]- جلول قاسمي : نفسه ص : ٩.

شراك الفخوخ البشرية والطبيعية والوجودية لترسم مصيره المأساوي إلى حين فقدانه وموته صمتا وسرابا.

وإذا انتقلنا إلى **صورة الوصف** التي ركز فيها المبدع على رسم الشخصيات والأفضية، فإنها صورة تشخيصية حية بالحركة تارة، والصمت تارة أخرى، ويسمها الإيجاز والتكثيف وعدم الاستقصاء والتفصيل كما نجد في روايات فلوبير وبلزاك إنه وصف موجز على غرار الوصف في الروايات الجديدة التي تعوضه باللقطات السردية والإيقاع الإنشائي الشعري. وهذا ما نجده واضحا في رواية **"سوانح الصمت والسراب"** إذ يتخذ "الوصف" طابعا سرديا وطابعا شعريا فتتقاطع بذلك الوظيفتان : الشعرية والروائية، وتتداخل المجاورة مع المشابهة لتحولا النص إلى رواية شعرية.

وتتمثل آليات الوصف عند جلول قاسمي في استخدام الصفات والأحوال والاستعارات والتشابيه والمحاكاة الساخرة والمفارقة التعبيرية: "لم نتوهم إلا ما سولت لنا البطون الجائعة في فيافي النجود المتراميات، التي نضدت عليها السماء رهبة الخوف وحازت في الأولين والآخرين سرابيل من ضنك جحيم"[١] وتبلغ صورة الوصف قمتها التصويرية وروعتها الفنية عندما تلتجئ إلى السخرية: " براحكم أنا يا سادتي ... براح مع درجة الشرف، وشهادة علمية سميت منذ القديم إجازة... كان

---

[١]ــ نفســه ص : ٢٠-٢١.

شيوخ العلم، إذا رضوا عن مستعلم قالوا: "أنت مجاز" أو " أجزناك" فاذهب فأنت حر لوجه الله أو لوجه العلم !".

فيضرب المستجاز في المتاهة، تارة يركب ظهر بغلة وأخرى يتمطق فوق حمار، حاملا فوق كتفين معقوفتين ورأسا مملوءا وجيوبا مثقوبة وعباءة أضحت مثل جلد المركوب من الوعثاء وروث المركوب... حولوا على عهدنا الكلم عن مواضعه فأضحى المسميان كلاهما في عباءة وعقال..."[١].

وقد يلتجئ الكاتب إلى توظيف التوازي والإيقاع الصوتي والتجانس الحرفي لخلق مفارقة وضيعة: " بحوص، يا سليط اللسان وحاد السنان، خلت سنانك، فراعك الوهم وأحال سنانك سؤالا حارقا يشوي أيامك المترعة بالانذهال... حلمك أن تصبح مواطنا صالحا، يتبخر مع آخر نسيمات الصباح، أصيلانا تعود وحدك تخب في أرومة تجود بأكثر من براح... تمني نفسك مقارعة الأخطبوط... أنت محض سراب..."[٢].

وباستقراء مجمل الصور الوصفية في الرواية نجد أنفسنا أمام خطابات روائية متعددة وثرية مثل الخطاب السردي، والخطاب الشاعري، والخطاب الحلمي، والخطاب الفانطاستيكي؛وهذا ما يقرب الرواية من النصوص الروائية الجديدة على الرغم من حبكتها الواقعية الانتقادية البسيطة، وتقليدية هيكلتها السردية.

---

[١]ـ نفسه ص : ١٦.
[٢]ـ نفسه، ص : ١٨.

ويلاحظ على الصورة الوصفية عند جلول قاسمي أنها لا تقف عند قسمات الصورة الوصفية التقليدية التي تهتم بالملامح الخارجية والنفسية والأخلاقية، بل هي صورة سريعة مشخصة بلغة التصوير المفارقة أوتلتقط ماهو أدق في الموصوف بإيجاز واختصار دون الاهتمام بتفاصيل الموصوف واستقصاء ملامحه الأساسية والثانوية والفرعية. أي إن الكاتب يقف عند الملامح الكبرى المحددة للشخصية والقواسم النفسية التي تطبعها بشكل عام دون الإسهاب في تاريخ الشخصية ومنشئها وطبيعتها على طريقة المدرسة الطبيعية عند زولا أو الواقعية عند بلزاك. وهنا يلتقي مبدعنا مع الرواية الجديدة في القفز على الوصف والتركيز على نفسيات الشخصيات في عموميتها دون الخوض في تفاصيلها.

أما فيما يتعلق **بصورة المستنسخ**، فيبدو الكاتب ذا حمولة ثقافية واعية، إذ يستخدم التناص بكل مكوناته الاقتباسية والتضمينية لبناء نصه الروائي وتعضيد حبكته السردية: امتصاصا وحوارا وتناسلا. وإلى جانب المصدرين السابقين للمادة الإبداعية (بحث حول الأدب الشعبي للركادة، وتحقيق حول الواقع المغربي)، نجد مستنسخات نصية أخرى ذات مرجعيات متعددة كالمستنسخ الأدبي (أبو العتاهية، طرفة بن العبد، المتنبي، الشنفرى، أبو نواس، أبو العلاء المعري، الأعشى...)، والمستنسخ الديني (عاد، سجدا، وبكيا، حمالة الحطب، الطوفان، في جعبتك تلقف ما جمعوا...)، والمستنسخ الشعبي (رقصة الركادة، في خاطر لخواطر، البراح، عبد الله المكانة، أحمد ليو، ميمون سويس...)،

والمستنسخ السياسي (ميزانية البنتاغون، البرلمان، مكيافلي، الانتخابات...)، والمستنسخ الأسطوري (ربابة أورفيوس...) والمستنسخ اللغوي (قلت: "جربت لعبة الاقتناص حتى قنصوني فصرت مقتنصا ومقتنصا كما المرأة السليطة")، والمستنسخ التعليمي (الصرار والنملة...)، والمستنسخ الفانطاستيكي (الأخطبوط، الأشباح، الجنيات،...)، والمستنسخ الصوفي (الحضرة، الاسم الأعظم، مجذوب، أعز ما يطلبه الملهوف...).

وتتم كل هذه المستنسخات عن لغة السخرية والباروديا والتهجين والمفارقة والتهكم من الواقع المتعفن والانتقاد للكائن والسائد واستشراف الممكن الأفضل، والعزف على سمفونية حقوق الإنسان وحرية الفرد وحقه في الوجود والكينونة الحق والكرامة المصانة، ويمكن إدراج هذا التوظيف للمستنسخ النصي في إطار الرواية الجديدة على مستوى الملامح الروائية ليس إلا؛ لأن التركيبة المهيمنة على الرواية تركيبة كلاسيكية شكلا وصياغة ووظيفة. وهذا لا يضر الرواية في شيء؛ لأن المهم هو التشغيل الفني الجيد للحبكة السردية ومدى انفتاح المبدع على التقنيات الرواية الممكنة التي تسمح له بالتعبير عن كل طواعية وطبع، وألا يكون ذلك فقط تطبيقا وفيا لتقنيات ووصفات النقد السردي المعاصر؛ لكي ينال رضاه وثناء مدحه وإشادته. فكم من نصوص روائية جديدة تدعي التجريب والحداثة كانت دون مستوى الجودة الفنية والتلقي وجمالية التقبل! وكم من نصوص كلاسيكية ما زالت تؤثر على القراء وخالدة

بروعتها السردية وجماليتها الفنية الساحرة، وتضاهي إلى حد الآن أحدث النصوص الروائية التي تتبجح بالحداثة والانزياح السردي!

وتحضر **صورة اللغة والأسلوب** بكل طاقتها التعبيرية في الرواية، لأن الكاتب ينوع في السجلات اللغوية فلا يكتفي باللغة السردية التقريرية المباشرة التي نجدها عند كتاب الرواية الواقعية الكلاسيكية مثل بلزاك وفلوبير وزولا وستندال ونجيب محفوظ ومبارك ربيع وعبد الكريم غلاب، بل يستعمل لغة شاعرية إنشائية قائمة على الإيحاء والانزياح والترميز. ويتعدى ذلك إلى توظيف لغة تناصية تستند إلى تشغيل المستنسخ والتضمين لخلق نصوص تتقاطع وتتناسل مع بعضها البعض. ويهجن المبدع لغة الفصحى بلغة الواقع الشعبي بعاميته البسيطة للاقتراب من نثرية الواقع وطبقاته الدنيا لخلق تلاحم بين النخبة المثقفة والفئات الشعبية المقهورة للتحالف ضد الوسطاء وسماسرة السياسة وبائعي الأحلام والسوانح الوردية للسذج من الناس الذين انقطعت عنهم سبل الحياة والعيش الكريم. وهذا التهجين اللغوي ميسم يطبع الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة معا؛ ولكن مبدعنا طعم هذا التهجين بلغة المستنسخ الذهني ليحول النص من متعة إنشائية "حافية" إلى متعة إبداعية ذهنية دسمة بالمعطى الثقافي وتعدد الأساليب اللغوية، فمن الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر والأسلوب غير المباشر الحر؛ ولكن يبقى السرد أو الأسلوب غير المباشر هو الطاغي على النص. وهذا ما يوقع الرواية في إيقاع المنولوجية والصوت الواحد

والسارد الأحادي المطلق والرؤية الذاتية للراوي على غرار سلطة السارد في التبئير الصفري عند فلوبير وموباسان وبلزاك. بينما تدعو بيانات النقد الروائي الجديد إلى خلق نص بوليفوني يعتمد على الحوار وتعدد الشخصيات وجدلية المواقف وعدم تدخل السارد، وتنويع الضمائر والأطروحات والمنظورات؛ ويبقى القارئ هو الحكم في التعليق وترجيح كفة الشخصيات واختيار الأطروحة المناسبة والمواقف الوجيهة.

وإلى جانب هذه الأساليب السردية، تتخلل الرواية أساليب أخرى كالأسلوب الشاعري والأسلوب التناصي والأسلوب الحلمي والأسلوب الفانطاستيكي والأسلوب المباشر الواقعي...

هذا، وإن الكاتب يوظف لغة الشارع بشكل قدحي لإثارة السخرية والتهكم ونقد الواقع. كما يستعمل لغة لا أخلاقية قوامها الإضمار والإيحاء التي تراعي إلى حد ما ردود مشاعر القارئ؛ ولكن في بعض الأحيان يسقط في البوح والجهر والإسفاف في التصريح بهذه اللغة المنحطة التي يراد منها التجريح والسب وخلق المفارقة والتشويه الكاريكاتوري؛ ولكن الواقعية – مهما كانت درجتها في المحاكاة – لا ينبغي لها أن تصل إلى هذه الدرجة من الإباحية اللغوية الممقوتة ذوقا وأخلاقا كما في هذه المقاطع التي تزخر بسماجة الألفاظ وسوقيتها وتنافرها مع الذوق الأخلاقي أو الأدبي العام. مع العلم، أن المبدع لا يريد سوى أن ينقل لنا كل ما يراه ويسمعه في الواقع بصورة أمينة ومباشرة وأكثر صدقا وموضوعية " في إحدى المساءات قالت "الجيبة" قيدومتنا في نبرة فيها

مرارة وأسى : هذه الحرفة لم تعد توكل خبزا .. المؤنثون الذين يلعبون أدوارا معكوسة... حولوا الأنظار عن مهنة الفحول إلى غيرها..." ولعلي فهمت قصدها فأردفت " نحن نمارسها للرجال ذوي "الشلاغيم" الذين يحملون تحتهم هراوات، يدكون بها فروجا، ولا يشقون أدبارا. لا لهؤلاء الذين يعكسون الشرائع، ويقبلون السنن، لأنهم وجدوا ضالتهم في المرضى والمعقدين نفسيا"[1].

وفي مكان آخر يحضر مقطع لغوي فاحش بهذه الصيغة السردية : "عرفتني وردية احتراما حقيقيا. قالت غير ما مرة : " هذه الحرفة لا تصلح لك ولا تصلح لها. إنها أنت رجل "قاري" قلت: " حتى ولو حولت القاف خاء، فإني لن أتزحزح... سأبقى كما أنا وسيان عندي الحرفان كلاهما"[2].

وفي مقطع آخر يقول الراوي بعد تجربة جنسية عابثة وخليعة: «قالت: خنصرك الصغير قلم يسجل ذكرى هذا الأمر العاثر"[1].

ونجد كذلك هذا النص "صاح صوت من الخارج : " لا تنطق بالحديث الشريف وأنت مخمور أيها الحمار" لم يبال المتحدث في غمرة انسطاله وانبطاحه قال : " أنا مرفوع ... سير...ت ..."[2].

---

[1]ـ نفسه ص : ١٥

[2]ـ نفسه ، ص : ١٩.

[1]ـ نفسته ص : ٢٢.

[2]ـ نفسه ص : ١١.

وهكذا، تتبين لنا لغة الفحش والدناءة والدعارة على غرار لغة محمد شكري في "**الخبز الحافي**" ورواياته الشبقية والوردية الأخرى، أو كلغة الطيب صالح في "**موسم الهجرة إلى الشمال**"، أو كلغة ألبرتو مورافيا في رواياته البونوغرافية، ولكن بمستوى أقل إباحية وسوقية لدى كاتب "**السوانح**...".

وفيما يخص التصوير البلاغي، تضم الرواية عدة صور تعزف على إيقاع المشابهة أو المجاورة أو الرؤيا الشاعرية أو التناقض كخلق صور روائية إيحائية وشاعرية ترسم المصير المجهول للشخصيات ووجودها العبثي الذي تنهشه الفضاضة والسوداوية والصمت الحالك والسراب الزائف. ومن بين الصور الروائية التي تحضنها رواية "**سوانح الصمت والسراب**" نجد **صورة المبالغة** كما في المثال التالي : " أما القرش الأعظم ... البارون الحربائي، فقد أكل تعب الليالي الملاح... لقد عرف كيف يستنزف منا كنايات الأوهام .."[٣].

وتحضر **صورة التشبيه** لترسم ملامح الشخصيات وتبين مظاهرها وتحدد قسماتها السلبية أو الإيجابية: " لا أريد أن انتهي **مثل بعوضة** في جوف القرشيات التي تتحسس الأصوات المتطامنة معولة على فخذ بحوص الضامرة مثل خيط... هل أقول بجسمي نحولا، لولا هذا الهذر ما كنت لأرى...." [١].

---

(٣)- نفسه ص : ١٨.
(١)- نفسه، ص : ٧.

تصور لنا هذه الصورة التشبيهية مدى دقة هيئة بحوص ونحالته المفرطة في النحالة بسبب جدب القفر وضحالة المكان، وتحضر البعوضة لتحيل على قزمية الشخصية وهشاشتها في مواجهة الصعاب والمخاطرة. وهذا التمثيل في غاية تقبيح المشبه والحط به لتبيان عجز الشخصية عن التغيير واستكمال برنامجها السردي وتحقيقه على أحسن وجه. ويعني هذا أن بحوص شخصية تنقصها البطولة والفعل الملحمي والمغامرة الإيجابية في تغيير الأشياء لحسابها.

وترد **صورة التدرج** كذلك لتكميم الأشخاص والأشياء في سموها وانحطاطها : " الغرفة صغيرة أيها الملاعين لا تسع **ستة طلاب** فبالأحرى **جيشا من أمثالكم**..."[٢]. **وصورة الإحالة أو الكناية** : " نحن نمارسها للرجال ذوي "**الشلاغيم**" الذين يحملون تحتهم هراوات، يدكون بها فروجا، ولا يشقون أدبارا"[٣].

وتحيل هذه الصورة على مفارقة بين فحولة ذكورية وفحولة لواطية أشبه بالمسخ والتشويه البشري. وهنا يلتجئ إلى الصورة الكنائية للإضمار والإخفاء مخافة من شفافية اللغة ووضوح التواصل السردي الفاضح.

وتتكشف **صورة التوازي** في الرواية عن تتابع الإيقاع وتجانس الأصوات وتماثل الصيغ السردية والصرفية والتركيبية التي تخلق خطابا شاعريا وإيحاء انزياحيا يحمل في طياته وظيفة شعرية جمالية تتكئ على

---

(٢)- نفسه ص : ١١.

(٣)- نفسه ص : ١٥.

المشابهة ونبرية التكرار واللغة وسجع الإيقاعات التعبيرية والصوتية: "بحوص يا أرعن، يا ابن الأرعن، صاحب صنعة تجلب البلايا وتكثر الرزايا، وتجنب المزايا، لا تنكأ جروحك بالتذكر، تدثر بالتسلي وادع ربك دون الجهر من القول... لا تمن نفسك بأكثر من هذا، قد تغيب بسمتك ولا يفتر ثغرك إلا عن ضحكة بلهاء..."[١].

وتحاول هذه الصورة الإيقاعية وغيرها من الصور في الرواية أن تتمثل وتحاكي الجملة القرآنية في سجعها ونبرها لشعرنة السرد على غرار المحكي الشاعري الذي نظر له الناقد الفرنسي **"جان إيف تاديي"** في كتابه المعروف " **المحكي الشاعري**"[٢]؛ إذ "يستعمل متخيل الرواية شخصيات لها قصة تجري في مكان أو عدة أماكن؛ ولكنه في الوقت نفسه يستعمل طرائق السرد التي تعود إلى الشعر. إن هناك صراعا ثابتا بين الوظيفة المرجعية، بمهامها الاستدعائية والتمثيلية، والوظيفة الشعرية التي تثير الانتباه إلى شكل المرسلة نفسها"[٣].

وتأتي **صورة التضمين أو الاقتباس** بطريقة تناصية أو بطريقة مباشرة تنبني على المحاكاة والنقل الحرفي لتعضيد المسرود وتأكيده إحالة ودعما وشهادة: "غناء الرجال تصادى مع غناء النسوة المنطلق في

---

(١)- نفســه ص : ١٧.

(٢)- A regarder : J.Y .Tadié **: Le récit poétique**, éd. PUF. ١٩٧٨

(٣)- نقـلا عـن د. سـعيد يقطـين: **القـراءة والتجربــة**، دار الثقافــة، الــدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص : ٩٠،

J.Y. Tadié : **Le récit poétique**: pp : ٧-٨.

فضاءات متوسطية، رددت ذات مساء أصواتا تلهج أن: " أقيموا بني أمي صدور رحالكم... وانشروا في الآفاق بأنا قوم تقطعت بنا السبل..." لا غناء ولا مكاء ينجي من عاقبة المصير... رددوا بصوت جهير : " عاج الشقي على رسم يسائله"[١].

وتحيل هذه الصورة الروائية على مستوى التلقي الذهني على صعلكة الشنفرى ومغامرات أبي نواس الخمرية، وبهذا تجتمع الصعلكة الشعرية مع خمرة العبث والانتشاء الوجودي لتغرق سمفونية الضياع والهباء والفراغ الوجودي لهذه الشخصيات المقهورة في الرواية والمرصودة من خلال **صورة الالتفات** وتنوع الضمائر وسوداوية الوصف والإيقاع الجنائزي الحزين.

أما **صورة الاستعارة** فتهيمن على الخطاب الشاعري في الرواية وتنسج نسق دلالاته الرمزية والإيحائية إلى درجة تشتبك فيها الاستعارات المجازية مع السرد ويستحيل فرزها من شدة التداخل والتقاطع فيترتب عن ذلك تحول السرد إلى الشعر والشعر إلى سرد. وهذا ما يسمى **بالمحكي الشاعري – Le récit poétique**- وسنكتفي بمثال واحد من هذه الصور الاستعارية التي من الصعب حصرها وعدها لكثرتها، مما يجعل هذا النص الروائي نصا إنشائيا بيانيا في قمة الشاعرية والغنائية السردية : " وردت أركمان بعد الظهر بساعتين. مهزولا أتنعم الفاتنة، مترعا بالسخافة والانذهال... أتملى سماطها الأرجواني يلف حواشي

---

[١]– جلول قاسمي : **سوانح الصمت والسراب**، ص : ١١٤.

المتوسط، على طول الجزء الجنوبي المتاخم " لجرف الروم"، حتى " الجزيرة الصغرى" يسلم قيادة لأمر الريح تسربله بنعومة بداية صيف جميل.

هي عتمة ساحرة تندغم أصداؤها حين تلامس هسيس نباتات " الملاح" الذي يزحف بأعراقه فيسلح على البنايات البيضاء، الفخمة. يداعب جذورها رويدا رويدا كلما أوغل البحر فمد شطآنه، فلاطفت الأبواب... دور جميلة تنبت كل صبيحة بعيدا عن التلصص والبصبصة وقريبا من لغة مألوفة لدى أهل الاختصاص... تتربص للشاطئ العاري. فتزحف كالفطريات على البقع المتبقية التي يزجي فيها من كلفوا ذلك لحظات هاربة من عمر الأوان..."[١].

ويستعمل الكاتب صورة الاستعارة أثناء الوصف والتخييل السردي وخلق المجاز والانزياح عن المحاكاة وخرقها وتصوير الأشياء وتجسيدها وتأثيث الأفضية وأنسنتها وتشخيص الجماد وتأنيث الأمكنة أوالسخرية من الشخصيات.

ويشغل الكاتب **صورة التعويــض** la périphrase لإزالـة الإبهــام وتوضيح المكنى عنه وإبراز الواضح من الغامض وتبئيره. بيد أن هذه الصورة لا ترد إلا في سياق التهكم والمفارقة الساخرة : " ألزمني المشرف على مضض، وقال : " ألا تشتغل حول موضوع مشهور عندكم ؟" قلت : عن أي موضوع مشهور تتحدث يا دكتور ؟ " علق في لهجة

---

[١]– نفســه، صص : ١٠٣.

تقدح سعادة : " في الحفلات عندكم هنا في المغرب الشرقي... حفلات الشيوخ، أقصد، كما تسمونها، شاهدت شخصا يقطع الغناء، ويقول كلاما جميلا كالشعر، ويناوله المكرمون قدرا لا بأس به من المال..." قال ذلك متعجبا كأنه سيحقق فتحا علميا على حسابي الشخصي. قلت : " هل تقصد البراح؟" ... هو ذاك... هو ذاك ... التبراح أحسنت، اشتغل واجمع الأشعار، ورتبها حسب حروف المعجم، وستدخل التاريخ من باب الواسع"[1].

وتهيمن **صورة السخرية والمفارقة** على معظم تعابير الرواية سردا وشعرا لتنسج عالما متناقضا وساخرا تختلط فيه القيم والمبادئ : "أصبحت بالممارسة أعرف بنات الهوى وضحاياه واحدة واحدة... بصيغة أخرى تحولت إلى ديوث مع مرتبة الشرف... إذا سألت عني واحدة من بنات الطوبية ١ أو الطوبية ٢ أعطوك نعتي... عشت اختراق الخطوط الحمراء والسوداء"[2].

وفي مكان آخر يقول السارد ساخرا من طالب الإجازة في الآداب : " فيضرب المستجاز في المتاهة، تارة يركب ظهر بغلة وأخرى يتمطق فوق حمار حاملا فوقه كتفين معقوفتين ورأسا مملوءا وجيوبا مثقوبة، وعباءة أضحت مثل جلد المركزوب من الوعثاء وروث المركوب..

---

(1)- نفسه ص : ١٨.
(2)- نفسه ص : ١٤.

حولوا على عهدنا الكلم عن مواضعه فأضحى المسميان كلاما في عباءة وعقال...[٣].

ويوظف الكاتب **صورة النقيضة** في روايته لاستجلاء التناقضات والصراع الجدلي واختلاف المواقف والمنظورات : " فكان ما كان ودخلت تاريخ الحرفة من أوسع الأبواب. فأصبحت بعدها مداحا للمناسبات ... كنت بصيغة أو بأخرى أقلد دور الأعشى، هو كان يخفض أقواما ويرفع بلسانه آخرين... يصدع بحمقه على رؤوس الخلق ولا يبالي أما أنا فإن بليتي أشد نكيرا من سيرة الأعشى التي عرفت عنها ما عرفت في الكتب دون المعرفة العيانية بصاحبها..."[١].

يقابل الراوي في هذه الصورة بينه وبين الأعشى الذي حظي بمكانة كبيرة وحظوة عالية لدى ممدوحيه، ويحظى بسلطة شعرية كبرى في الرفع بالناس أو الحط بهم؛ وهذا ما لا يتوفر للشاعر المقهور الذي يفقد الصلات والعلاقات الحميمية بالكبار؛ فعلاقته لا تتعدى بنات الهوى وبعض سماسرة الأوهام. كما ترد في الرواية أيضا **صور التعجيب والتغريب** الدالة على تداخل الواقع واللاواقع، والحقيقة والخيال، وصراع الطبيعي وفوق الطبيعي، وتأكيد غرابة المألوف وهول الواقع وفضاضته المقيتة : " انتفض معط الله، قائلا : " أقسم أنني رأيت جنبا حقيقيا منذ أسبوع ... رأيت امرأة ... سبحانه الخالق : شعر طويل أفحم ووجه مدور

---
[٣]ـ نفسه ص : ٢١.
[١]ـ نفسه ص : ١٨.

أبيض وعينان كبيرتان وقد ممشوق... ولكن الغريب أن رجليها رجلا بقرة..."[٢].

ج- الصورة الروائية على مستوى المناص :

يمكن اعتبار **"سوانح الصمت والسراب"** تكملة للرواية الأولى **"سيرة للعته والجنون"**، في إطارها الواقعي الانتقادي الساخر، وامتدادا لفضائها المقفر (الجنوب الشرقي للمغرب)، والتركيز على الشخوص الهامشية المتناقضة المهضومة الحقوق، والبحث عن أحلام وردية لإثبات الذات والكينونة الوجودية. فهناك، إذاً، تلاقح بين صورتي الروايتين على مستوى الحبكة السردية وتفاصيلها الكلاسيكية. وتبدو الرواية الثانية أكثر جودة وإبداعا من الرواية الأولى، حيث يتخلص الكاتب إلى درجة كبيرة من التقرير الريبورتاجي الجاف والتناول المباشر للحبكة السردية بتوظيف المحكي الشاعري وتنويع صوره الروائية وأساليبه السردية.

وإذا كانت الصورة الروائية في النص الأول تهيمن عليها صورة الوثيقة والتبئير السردي المباشر، فإن الصورة الروائية في النص الثاني هي صورة المحكي الشاعري الذي يتقاطع فيه الشاعري مع السردي، وصورة المشابهة مع صورة المجاورة.

---

[٢]- نفسه ص : ٨١.

وإذا تأملنا كذلك الغلاف الخارجي الخلفي لرواية " **سوانح الصمت والسراب**"[٢] في طبعتها الحقيقية الأولى وجدنا صورا نقدية مناصية تستعمل لغة واصفة لتقويم الرواية وتقييم صاحبها.

يحتوي هذا الغلاف الخارجي الخلفي – الذي لا تهمنا وظيفته الإشهارية- على ثلاث شهادات ذهنية لرواية " **سوانح الصمت والسراب**": الأولى للأستاذ لمحمد أقضاض، والثانية للدكتور عبد الرحمن بوعلي، والثالثة للدكتور أحمد الدويري.

تعتبر الشهادة الأولى الرواية ذات صورة ساخرة مأساوية إلى العالم، ويعد صــورة الوصف جامدة بجمود فضاء الصحراء المرصود فــي الرواية[١].

أما شهادة الدكتور عبد الرحمن بوعلي فهي شهادة تعريفية بالعمل ومبدعه. وقد منحت جلول قاسمي وسام الكاتب الروائي بامتياز، وإشارة الاعتراف للدخول في حلبة الروائيين المبدعين سواء على مستوى الوطن أم على مستوى العالم العربي.

أما الصورة الروائية – حسب الشهادة الثالثة – فهي صورة مفصلة وعميقة للأحداث والشخوص في متن السوانح، كما أنها صورة المستنسخ الشعبي[٢].

---

[٢]– جلول قاسمي : **سوانح الصمت والسراب**، مطبعة تريفة، بركان، ط ١، ٢٠٠٢.

[١]– جلول قاسمي : **سوانح الصمت والسراب**، الغلاف الخارجي الخلفي.

وتشتغل رواية **"سوانح الصمت والسراب"** على تيمة الفقر والضياع، وقد حققت هذه الرواية بعض التجديد على مستوى التصوير اللغوي والوصف الشاعري والتنويع بين السردي والشعري واختراق الواقعي بالعجائبي...[٣].

ونخرج من كل هذه القراءات المناصية أن الصورة الروائية في السوانح هي **صورة مأساوية ساخرة** عند أقضاض محمد **وصورة معمقة ومفصلة للأحداث** عند الدكتور عبد الرحمن بوعلي، **وصورة الفقر والضياع وخطاب المحكي الشاعري** لدى الدكتور أحمد الدويري.

ونستنتج مما سبق ذكره، أن الصورة الروائية في رواية **"سوانح الصمت والسراب"** صورة واقعية انتقادية ساخرة قوامها التهجين والباروديا والمفارقة. وتخضع هذه الصور الروائية لتقاطع السردي والشاعري؛ لذلك تتدرج الرواية إلى حد ما ضمن المحكي الشاعري. وتعزف كل الصور الواردة في الرواية على نوتات الضياع والحزن والسواد. وتحمل في طياتها رؤية تراجيدية للعالم ورؤية وجودية أساسها العبث والاستلاب والجحيم.

وقد اشتغل الكاتب على تيمة البطالة تمطيطا وتوسيعا ونسج لها صورا روائية بصرية ولغوية تمتح متعتها الجمالية من رونق السرد وروعة الشاعري وإيحاء المستنسخات النصية. ولم تكن هذه الصور

---

[٢]- انظر الغلاف الخارجي الخلفي للرواية السابقة.
[٣]- انظر الغلاف الخارجي للرواية السابقة.

الروائية تزيينية فحسب، بل كانت صورا انفعالية وتعبيرية حادة في تصوير المأساة وتشخيص المعاناة البشرية والسخرية من الحياة وتأكيد عبثيتها وسأم وجودها. وبالتالي، يخطو جلول قاسمي بهذه الرواية خطوة متقدمة نحو آفاق روائية واسعة. ونعترف بكل صدق بروائيته واقتداره على تسيير دفة الكتابة الروائية بين تموجات وإيقاعات الصورة الروائية. ونتمنى أن ينوع الكاتب في نصوصه السردية اللاحقة، وأن يختار تيمات إبداعية وسجلات لغوية أخرى، ويبحث عن طرائق سردية تميزه عن باقي الأصوات الروائية الموجودة، وأن يجدد أدواته السردية لخلق حداثة روائية أصيلة. وهذا ما نتوسمه في شخصية المبدع جلول قاسمي الذي سيفاجئنا – وهذا ما لا شك فيه- بنص سيبذل فيه كل طاقته الإبداعية ليكون أكثر حداثة وتجديدا وتأصيلا.

٣- صورة السخرية والامتساخ
في رواية" سيرة للعته والجنون" لجلول قاسمي

صدرت لجلول قاسمي رواية بعنوان "**سيرة للعته والجنون**". يتربع على غلافها الخارجي: العنوان (**سيرة للعته والجنون**)، والتعيين الجنسي (رواية)، والصورة الأيقونية التي تتشكل من السواد القاتم تعبره خطى ضالة تترك بصمات نعال بيضاء تحيل على فراسة سوداء تقتني آثار أرجل ضائعة في التيه والعبث والجنون.

ويتضمن الغلاف الأمامي إشارة إلى المقدم. وهو الكاتب والناقد - ابن الجهة الشرقية - نجيب العوفي الذي يوجه دفة القراءة ويحفز القارئ على المتابعة ويعلن قيمة الرواية إعلاميا وأدبيا. ويقطع كذلك شريط التدشين الإبداعي الأول لجلول قاسمي بقراءته الانطباعية الموجهة.

ويختار الكاتب في كلمات الغلاف الخارجي الخلفي صورة وصفية لفضاء مقفر جاف ترد ضمن المقاطع الهامة في تحبيك الرواية من الناحية السردية والوضعية. وهذه الكلمات ترسم لوحة فضائية وترصد بشاعة المكان وتؤثثه بالاغتراب والفضاضة والموت البطيء. ويصطحب هذا الغلاف الخارجي المقوى – بقسميه- حيثيات النشر كتحديد مكان الطبع (مطبعة تريفة بركان) الذي يحيل على مشاركة الهامش للمركز في إصدار قرار الإبداع والنقد، ويدل سعر الرواية (٢٧ د) على تحول المنتوج الإبداعي الكيفي إلى منتوج تسويقي مادي وسلعة رأسمالية رهينة

بالتقبل الجماهيري ووضعيته المادية. وتطل علينا كذلك صورة المبدع بوسامتها وسمرتها شاهدة على الفضاء الأجرد بجبله الأسود الشامخ في العته والجنون يرسل سواد العلل والأدواء، وبصيصا من أمل البياض سرعان ما يخبو ليتحول في الأخير إلى سراب الخطى الموقعة على شريط الصور الحزينة السوداء المعزولة. ويستعين الكاتب بتصدير قرآني **"فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد"**- مأخوذ من سورة الأحزاب الآية (١٩)- يدل في كتب التفسير على صفات المنافقين كالجبن والخوف "فإذا ذهب الخوف عنهم وانجلت المعركة آذوكم بالكلام بألسنة سليطة، وبالغوا فيكم طعنا وذما. قال قتادة: إذا كانت وقت قسمة الغنيمة بسطوا ألسنتهم فيكم يقولون: أعطونا أعطونا فإنا شهدنا معكم، ولستم أحق بها منا، فأما عند البأس فأجبن قوم وأخذلهم للحق، وأما عند الغنيمة فأشح قوم وأبسطهم لسانا"[1]. وتماثلا مع مضامين الرواية، يشير التصدير إلى طمع مجموع من الانتهازيين والمناديب والنقابيين وسماسرة الزيف ووسطاء العمال في أرزاق الكادحين وتعويضات البسطاء لاستغلالهم ومقاسمتهم في شقى عمرهم وضنى حياتهم المريرة، وتكالب الطامعين على غنيمة هؤلاء العمال التائهين القانعين بسراب أبيض في فضاء أسود قاتم. ويدين التصدير كذلك حالة العمال التي تنم عن التقاعس والاسترخاء

---

[1]- محمد علي الصابوني: **صفوة التفاسير**، المجلد الثاني، عالم الكتب، بيروت، لبنان ص: ٨١٨.

والجبن ورضاهم بالواقع الكائن دون تغييره إلى ما هو أحسن وأفضل لهم.

ويستفتح الكاتب روايته بإهداء عاطفي عائلي قوامه المهدي وهو الكاتب / الابن، والمهدى إليه وهو الأب، والإهداء الذي يشير إلى صمت الأب ونظرته الرزينة، فالصمت لديه مقترن بالحكمة، والنظرة مرتبطة بالأمل والرجاء.

وفي عتبة التنبيه يؤكد الكاتب الطابع التخييلي للرواية على الرغم من طابعها التسجيلي الواقعي الذي يرتكز على حدث اجتماعي حدث فعلا وعلى قصاصات الصحف التي تتبعت حدث التوقيف والتفاوض. يقول التنبيه «الأحداث، الأسماء، والوقائع من نسج الخيال. وأي تشابه بينها وبين الواقع هو محض صدفة". ومهما دافع الكاتب عن ورقية الرواية وطابعها التخييلي، فإننا لا يمكن أن نجاريه فيما ما ذهب إليه؛ لأن الرواية واقعية من ألفها إلا يائها مع وجود محطات ريبورتاجية حرفية كوصف فضاء بني مطهر وإضراب عمال المنجم؛ ولكن الرواية، على الرغم من ذلك، صيغت بطريقة خيالية وإيحائية رمزية تتماثل بطريقة غير مباشرة مع معادلها الموضوعي ويعني هذا أن الرواية تجمع بين الواقعية والتخييل الروائي، بين الإيهام والصدق المرجعي.

يأخذ التقديم خمس صفحات تحت عنوان (مدينة في رواية)، فالمقدم هو نجيب العوفي الأستاذ الجامعي والناقد المتخصص في السرد القصصي والروائي المعروف بمؤلفاته ودراساته الأدبية والنقدية والمقدم

هو رواية جلول قاسمي **(سيرة للعته والجنون)** والمقدم له هو القارئ سواء أكان ضمنيا أم واقعيا ملموسا. وينبني التقديم على عدة مفاصل موازية ودلالية وفنية ومشاريع مستقبلية كالتعريف بصاحب الرواية وتحديد فضاء السرد واستخلاص مميزات الرواية التي حصرها في الطابع العمالي والواقعية والتجنيس القصصي ووجود ساردين وهما: الراوي السارد المشاهد والمشارك والشخصية معمر.

وينتقل المقدم بعد ذلك إلى تلخيص الرواية بإيجاز ليخلص إلى أن الرواية تتسم بسلاسة سردية لا يشوبها أحيانا "سوى بعض الاختراقات التقريرية والاقتحامية من طرف السارد"[١].

وإذا انتقلنا إلى موضوع الرواية وجدناها تتناول صراع العمال مع المسؤولين عن المنجم الذين قرروا توقيفه وتسريح العمال نظرا لغلاء الفحم في السوق الوطنية. ويعني هذا أن الرواية عمالية بامتياز. ويمكن تحديد متواليات سردية في هذه الرواية على النحو التالي :

١- وحدة تعرف حدث تسريح العمال.

٢- وحدة الرحلة إلى ديار بني مطهر.

٣- وحدة اكتشاف المنجم واستغلاله.

٤- وحدة الإضراب بعد قرار التوقيف.

٥- وحدة التفاوض مع المسؤولين.

---

[١]- نجيب العوفي : (مدينة في رواية)، **سيرة للعته والجنون** لجلول قاسمي ص : ٢٢.

٦- وحدة الرحيل مع تسليم التعويض.

ومن خلال قراءتنا لهذه الرواية يتبين لنا أنها رواية واقعية اجتماعية تجمع بين التسجيل والإيحاء، وبين الوقفات الوصفية والمشهدية، وتسريع الحكي السردي القائم على الحذف والاسترجاع للماضي مع استشراف مستقبل المدينة (جرادة)، وتصوير أوضاعها الفظة وظواهرها التي يندى لها الجبين (ظاهرة الاستدانة، انتشار الربا، فساد القيم وانحلالها...).

وترصد هذه الرواية طبقة اجتماعية معينة وهي الطبقة العمالية الكادحة في مناجم الفحم بجرادة. وعلى أكتاف هؤلاء قامت أعمدة المنجم لتحريك اقتصاد فرنسا والاقتصاد الوطني، وتتحول الرواية إلى فضاء عمالي بسبب استقطاب المسؤولين للعديد من الأيدي العاملة من كل مناطق البلاد. لذلك تتعدد لهجاتها وألسنتها الاجتماعية داخل الفضاء الروائي مما أضفى على النص تعددية أسلوبية من خلال تقاطع الفصحى والعامية. وإن كان الكاتب لم يستحضر هذه السجلات اللغوية بشكل مباشر، بل أشار إليها عبر الخطاب المسرود غير المباشر. ويضفي هذا الامتزاج اللغوي (الفصحى والعامية) على الرواية إيهاما بصدق المحكي ونبرة واقعية، إذ تصبح الرواية مرآة محاكية لتفاصيل الواقع.

وتحضر في هذه الرواية نصوص سردية ومستنسخات حكائية وأدبية وفنية وإعلامية ودينية. فعلى مستوى النصوص السردية نستحضر بعضا منها سواء أتشربها الكاتب شعوريا أم لم يتشربها، فحضورها

تناصيا في الرواية لا يمكن استبعادها إطلاقا مثل رواية "**النهايات**" لعبد الرحمن منيف، و"**لعبة النسيان**" لمحمد برادة، و"**الريح الشتوية**"لمبارك ربيع، ورواية "**المعلم علي**" لعبد الكريم غلاب، وروايات إميل زولا وبالخصوص رواية جيرمينال "**Germinal**"، علاوة على روايات عمالية أخرى لكتاب روس مثل روايات ماكسيم كوركي.

المستنسخ النصي	***طبيعة المستنسخ***
ابن الرومي يصفع غريمه الأحدب ويعير جحظه المسكين....	مستنسخ أدبي (إشارة إلى هجاء السخرية)
عما في الجبة غافلون	مستنسخ صوفي (إشارة إلى الحلاج)
سيرة الأعشى الأعمش وبنات المحلق	مستنسخ أدبي (إشارة إلى المدح التكسبي)
المتنبي	مستنسخ أدبي (الإشارة إلى تكسب المتنبي بأدبه)
عاد	مستنسخ ديني (الإشارة إلى قصة عاد والعقاب الرباني)
ثمود إرم ذات العماد	مستنسخ ديني (إشارة إلى

	السخط الإلهي على القوم)
خروج آدم من الجنة	مستنسخ ديني يشير إلى الخطيئة البشرية الأولى
حاتم الطائي	مستنسخ أدبي وتاريخي يشير إلى كرم العرب
خزائن قارون	مستنسخ ديني يحيل على الثراء والغنى
الطواحين الهوائية	مستنسخ أدبي يشير إلى سذاجة دونكيشوطية
خبز وزيتون إلى جعنا	مستنسخ فني غنائي (أغنية غيثة بن عبد السلام) يشير إلى رومانسية متقشفة
يحمل عكازه يهش بها على غنم وهمية كانت له أيام عز	مستنسخ أدبي وديني يشير إلى شطارية دونكيشوطية
ملة المسيح عيسى بن مريم عليه السلام	مستنسخ ديني (إشارة إلى النصارى)
خمر وأمر	مستنسخ أدبي يحيل على

	مجون امرئ القيس
يعودوا بخفي حنين	مستنسخ أدب الأمثال يدل على التيه والضياع والخسران
أهرام فرعون	مستنسخ تاريخي وديني يدل على صمود المكان
كل نفس بما كسبت رهينة	مستنسخ قرآني يدل على نظرية الكسب الأشعرية
عبد السلام بن مشيش	مستنسخ صوفي يدل على كرامات القطب

هذا، ويتولى تقديم الأحداث وسردها راو داخلي يعتمد على الرؤية المصاحبة "مع" لمشاركة الشخصية الرئيسية في نفس المعرفة واستعمال ضمير المتكلم. وقد تتحول هذه الرؤية المصاحبة إلى رؤية فرعية وهي الرؤية من الخلف، فيحضر السارد العليم في صيغة ضمير الغائب لتبئير الأحداث ونقلها وتسييج الفضاء وتقديم الشخصيات والتعليق عليها، ويعني هذا أن المروي يتخذ صبغتين أساسيتين: صبغة الحكي المبأر وصبغة الحكي المبئر. ومن ثم، نقرر بأن **الرؤية مع** هي الرؤية المهيمنة على الرواية، بينما الرؤية من الخلف هي رؤية فرعية وجزئية يتوارى

وراءها الراوي الحاضر. يقول الراوي في مسروده الذاتي عن صديقه عدنان كاتبا سيرة غيرية، سيرة المعتوهين والمجانين الضائعين:

"غاب في صمت طويل خلت معه أن صاحبي لم يتكلم أبدا. سرنا برهة من زمن... كلانا صامت لا ينبس بكلمة... كنت أعرف عدنان، معرفتي بنفسي، فهو رغم طبعه الحاد يخفي قلبا طيبا، وأريحية ونبالة خلق كريم، بدليل هذه العشرة الطويلة التي جمعتني به رغم شغلنا المنسوج بالألغام، وحرقة المزاج...."[1].

هكذا ينطلق الراوي الداخلي من رؤية مركزية هي الرؤية الداخلية وهي رؤية سيكولوجية إلى حد كبير مادامت تنطلق من الذات والوعي الشخصي ومن زاوية شعورية، تتساوى فيها معرفة الراوي والشخصية الأساسية في حكي تفاصيل الأحداث ونسجها عبر صيرورة متواليات المتن السردي وإيقاعه التموجي حدة وهدوءا. وتتمظهر هذه الرؤية عبر مجموعة من المورفيمات اللغوية كياء المتكلم والتاء المتحركة ونا الدالة على الفاعل وهمزة الفعل المضارع الدالة على حضور السارد.

ويشارك السارد/الراوي في منظوره الذاتي "سي معمر" باعتباره ساردا ثانيا. وهذا يبين أن هذه الرواية تتميز بتعدد السراد أو الرواة على غرار النصوص الروائية الجديدة مثل **لعبة النسيان** لمحمد برادة... ويحضر سي معمر السارد الرئيس الثاني في الرواية في القسم الأخير

---

[1]– جلول قاسمي: **سيرة للعته والجنون**، مطبعة تريفة بركان ط ١، ٢٠٠٢ ،ص: ٢٢.

منها باعتباره شاهدا على الأحداث ومشاركا فيها ساردا تفاصيل الحبكة السردية حكيا وقصة وتقويما وتعليقا من خلال استنطاق الذاكرة عبر العودة إلى الماضي مستغلا تقنية الفلاش باك. وتتسم ذاكرة "سي معمر" بالتأريخ والتحقيق الكرونولوجي والسخرية وإضفاء الامتساخ على شخصياته المعروضة على محك التشريح والسرد. ويتأرجح تعليقه بين التقويم الذاتي والموضوعي، والخلط بين ما هو أسطوري وما هو مرجعي حقيقي. وهكذا يكون السارد الثاني " سي معمر" ساردا فعليا أو المدرك الفعلي، بينما السارد الأول مدركا ممكنا يعقب على الأحداث والأقوال ويقارن بين الظواهر ويحقق في ما جرى من الأمور. إذاً، هناك تفاعل إدراكي بين المحقق الباحث والشاهد المعايش.

أما فيما يخص الشخصيات في هذه الرواية فهي شخصيات إنسانية فاعلة في واقعها ومنفعلة به: إلا أن معظمها شخصيات إشكالية تعيش تمزقا بين الذات والواقع، لتسقط في الأخير في المصالحة مع الواقع والتكيف معه حينما اختارت التعويض حلا لمصيرها، لتبقى الشخصيات الأخرى لاسيما المثقفة منها شخصيات غير منجزة ينقصها الفعل التغييري، شاهدة على العته والجنون دون أن تحرك ساكنا أو تغير واقعها الذي فسرته أيما تفسير.

ومن أهم الشخصيات الروائية نستحضر الخطاطة التالية لتمثيلها:

نماذج من الشخصيات	***الأمثلـــة***
شخصيات أجنبية/ استعمارية	مسيو موريس- المهندس صولار- الضابط الفرنسي سينغولا- المهندس موريان- المهندس مسيو تيرو
شخصيات ساردة	الراوي المثقف وسي معمر
شخصيات معتوهة	الشقمي- الشريف- الهواري
شخصيات صوفية	سيدي علي بوشنافة- سي البدري- عبد السلام بن مشيش
شخصيات متنورة	بكر- زكريا- عدنان- الراوي
شخصيات نسوية	عبوش المرأة السوسية
شخصيات انتهازية	الزكروم (مقدم الحومة)- الدغموم (سائق الحافلة)، الحاج الزايدي – سي البدري.
شخصيات إيجابية	حماد الصحراوي أو السوسي- سي معمر- محند أب السارد.

وتدخل هذه الشخصيات فيما بينها في علاقات إنسانية يتجاذبها التعاطف والتنافر، والاحترام والإقصاء، والحب والكراهية، وتحمل رؤى مختلفة للعالم، من رؤية ساذجة بسيطة إلى رؤية واعية ناضجة متقدمة، ومن رؤية مادية إلى رؤية روحية، ومن وعي زائف إلى وعي قائم ووعي ممكن. وتنتهي

الرواية برؤية المصالحة مع الواقع بدلا من رفضه وانتقاده، والبحث عن حل إنساني بديل لهذا الحل السلبي المأساوي.

وعلى الرغم من تعدد هذه الشخصيات في الرواية، فإن سيرة العته والجنون هي أقرب إلى صورة الفضاء منها إلى صورة الشخصية؛ لأن الفضاء هو محور الرواية وبطلها. وهو أكثر حركية وديناميةً من شخصيات الرواية.

وإذا تأملنا كلمة الغلاف الخارجي الخلفي وجدنا صورة وصفية تعبر خير تعبير عن الفضاء الروائي وتؤثث الحبكة السردية وتنسج معالمها السردية من خلال وصف المكان بفضاضة ومأساوية.

ويلاحظ أن الشخصيات الواعية والمتنورة في الرواية شخصيات غير منجزة تتفرج على الحدث دون أن يكون لها دور إيجابي في تغيير الواقع مما جعل شخصيات الجاه والكرامات الصوفية والشخصيات النقابية تترصد الغنيمة بخطاباتها المعسولة وشعاراتها البراقة. يقول السارد في هذا الصدد: "كنت وعدنان كمن أصيب بالذهول حول ما يجري، لسنا ممن صنعوا حركة المدينة ولا ممن قامت على أكتافهم مداميكها... نأتيها كل حين بغتة لما يتناهى إلى سمعنا خبر لزيجة أو ترح من الأتراح"[١].

وتظهر ملامح هذه الشخصية غير المنجزة في المقطع السردي الذي يسخر فيه الراوي من كلمة "الثقافة" و "المثقفين" "الغيبوبة الفكرية

---

[١]- نفسه - ص: ٤٢.

حولتنا إلى هذه النوعية من الأشكال الآدمية، التي تسند ظهورها إلى كرسي مريح بمقهى... نتصفح الوجوه من وراء جريدة، أو خلف كتاب نظري تافه، ونختزل العالم في كلمة فرنسية لمصطلح تقني... معتقدين أننا نحمل هموم العالم والواقع يجري حوالينا، دون أن يعبأ بنا... ننشر التفاهة... حتى أصبح الرجل الأمي البسيط يحب كل شيء إلا كلمة غائمة تسمى ثقافة...لأن العينة المذكورة عينها من بعض المثقفين في ملتنا حولت الأنظار عن المفهوم إلى "الفاهم"! أو الذي يعتقد في نفسه "الفهامة" وينتفش بريشه " متصورا أنه يحل ألغاز الكون وهو غارق في الديون والزلط حتى قنة رأسه..."[١].

أما عن تمفصلات الرواية، فنستحضر الاستهلال الذي يتمحور حول تقديم الشخصيات الأساسية (الكاتب- الراوي وعدنان وبكر وزكريا) والحدث البؤري الذي يتمثل في إفلاس المدينة المنجمية وتسريح عمالها بدون رجعة. هذا الاستهلال يمكن تسميته بالاستهلال الحدثي. وبعد هذا الاستهلال، ننتقل إلى مركز الحبكة أي عقدتها وصراعها الدرامي الذي يتمثل في الإضراب الذي خاضه العمال ضد سياسة التوقيف وتسريح العمال. وبعد هذه العقدة المتوترة، نجد الانفراج وهو التفاوض، والحل بعد ذلك هو دفع التعويضات للعمال، لتنتهي الرواية بنهاية مأساوية هي الرحيل. لذلك، فإيقاع الرواية تراجيدي يبدأ بالتوتر عند سماع خبر كارثة تسريح العمال، ليبلغ التوتر حده التموجي مع الإضراب والتفاوض،

---

[١]- نفسه - ص: ١٣٥-١٣٦ .

ليتوقف هذا الإيقاع بسكتة الرحيل والضياع والعبث وسخرية الاختيار وسراب التعويض الزائل.

ومن أهم الصور الروائية التي يتضمنها النص نجد صورة العنوان. وقد صيغت في جملة مركبة غير مدمجة بحرف العطف "الواو" الدال على الجمع المطلق بين العته والجنون. والعنوان جملة اسمية مثبتة وخبرية تعيينية تعلن مقصدية الرواية وحكم الكاتب التقويمي (هذه الرواية سيرة للعته وسيرة للجنون). وعلى الرغم من الطابع التعييني للعنوان فإنه يحمل أبعادا إيحائية ورمزية. ويحيل العنوان على سيرة المعتوهين والمجانين الذين اختاروا المصالحة مع الواقع والتأقلم معه بدلا من تغييره وخلق واقع أفضل منه.

ولقد ارتضت هذه الشخصيات أن ترسم لنفسها سيرة يتحكم فيها اللاعقل والضياع والعبث وتفسخ القيم واستهتار الذات والتفريط في الوجود الإنساني الذي أسه العمل أو الشغل، فالعمل هو الذي يحرر الإنسان – كما قال ماركس- من العبودية والاستلاب. ويبدو أن الكاتب يدين سياسة التفاوض والمصالحة مع الواقع والتنازل عن الحقوق المشروعة لاسيما حق الشغل، ويعتبر كل تفريط في هذا الحق الطبيعي جنونا أو عتها يفقد الإنسان كرامته واحترامه وإنسانيته واستقلاليته.

وتؤكد الصورة الأيقونية بخطواتها البيضاء في الظلام الدامس على صحة فراسة الكاتب الشاهدة على ضياع الشخصيات الكادحة والمتناقضة في قيمها وتصرفاتها وأدوارها الاجتماعية واضمحلالها في سديم الحياة

وسراديبها المظلمة بسبب تيهانها واكتفائها بسراب الطمع اللامع، سرعان ما يصبح وهما وضلالا.

ويمكن أن نرصد صورا روائية أخرى تفرض حضورها الجمالي والمرجعي مثل صورة الفضاء التي تختلط بصورة الوصف لترسم لنا إطار الرواية وشحنته الدرامية وفضاضة الواقع وسوداوية المكان بكل علاقاته الإنسانية: "الطريق يرتسم ويلتوي ... الحافلة تلتهم ما تبقى من المسافة صوب ديار بني مطهر... سهوب مبلقعة تتمطى مترامية ملء العين... ندف من شيح على وشك الاحتلام، تتفرعن وحيدة، وسط نجد مترامي الأطراف وشجيرات من عرعار كفت عن الشميم ... سراب خلب يتراقص فيحسبه الغشيم أمواها تسيح، ويصل بها الحصى صليلا يرسل الضياء...

التمعت الصورة في ذهني وأنا ألتقط معجما متكاملا للمعاني، ولدته السخونة وحر الهجيرة ولفحة الغيظ في طريق مرقع نحو عالم غريب تذكرت دنانير المتنبي المبعثرة فوق أديم الماء وسيوف الطواغيت المصوبة، المتأهبة، القاطعة كحد السكاكين، تحسبا لقتل وشيك... صورة غريبة دفعتني نحو مزيد من التخريج.

- قلت : صاحبنا خائف ويقتله "الزلط". وهو ميت سلفا ... إن لم تقتله السيوف قتلته "الحزقة".[1]

---

[1] - نفســه - ص: ٢٨-٢٩.

تحيل هذه الصورة الفضائية على نمط من الاغتراب الذاتي والمكاني في هذا الفضاء المقفر الذي ينم عن الموت والعبث والضياع واستحالة العيش بين شدة الهجير وسراب السماء وفاقة الجيوب. وهذا ما يؤكده كذلك المقطع الروائي الذي يصف السكان وصفا تراجيديا يبين فيه الكاتب أثر الفضاء في تشكيل حياتهم البدوية وصراعهم السيزيفي ضد لقمة الخبز: " هؤلاء يسكنهم الجوع رغم دعاء الدغموم فقد سخطت عليهم السماء سخطها على قوم عاد وثمود وإرم ذات العماد... حياة لايد لهم في صنعها... ولا قدرة لهم على تغييرها و لا أجنحة يمتلكونها كي يطيروا إلى المحيط الآخر... لأن أبناءهم الضائعين في أعماق المحيط كفوهم هم التفكير في الأمر"[٢]. وتحضر داخل صورة الفضاء صورة اللون المشكلة بالأبيض والسواد. وهذه الصورة قاتمة توحي بالحزن والموت " رأسي يغلي وذهني مشتت ومصاريني تتلوى من الجوع والمسافة إلى مدينتي تتراءى مثل شريط سينمائي بالأبيض والأسود أو حبل لغسيل باهت اللون..."[١].

وتحضر صورة الامتساخ كثيرا في رواية العته والجنون، إذ تمسخ الشخصيات وتتحول تحولا سلبيا. وهذا يدل على تردي القيم وانحلالها

---

[٢]- نفسه - ص : ٣٢-٣٣.

[١] - نفسه - ص : ٢٧.

[٢]- نفسه - ص : ٣٠.

[٣]- نفسه - ص : ٢٦.

وتفسخ المجتمع. وترتكز هذه الصورة على التشبيه (مثل، الكاف...) أو فعل المسخ (لقد مسخ...) أو الكناية (بني كلبون – أولاد الكلب...) وهكذا تتحول الشخصيات إما إلى خفاش وإما إلى يربوع مثل السارد:

" أما أنا فإنني سأنتهي مثل خفاش في كيس للقمامة أو مثل يربوع تائه يتناوشه الرعاة في نجد بني "كيل" وفضاءات "الطراريد" ويحمرونه فوق نار هادئة"[٢].

أو تتحول الشخصية إلى تمساح " في المقاعد الأولى تناثرت مجموعة قليلة من طالبي الرحلة مثلي. بعضهم مدد رأسه كتمساح صغير إلى مسند المقعد الخلفي"[٣] أو تصبح الشخصيات كالجرذان أو سلاحف أو كلابا: "نأتيه (الشريف) كالجرذان... من أحياء هامشية: دواوير وأزقة وأحياء من طوب طيني أحمر كانت..."[٤]. وفي مقطع نصي آخر يقول معمر: " أكلت أنواعا من العشب. تعطل الضراط في أمعائي... اعتصرت نفسي حتى لا أموت، أخرجت من بطني شيئا أخضر. كنت أشبه "بفكرون" (سلحفاة)"[١].

---

[٤]- نفســه - ص : ٥٢.
[١]- نفســه - ص : ٧٠.

ويسقط "سي معمر" جام غضبه على العمال فيصفهم بالكلاب أو القردة: "بني كلبون، هؤلاء الشغالون، يا ولدي الرجل منهم حينما يجوع يأكل نفسه، وحين يشبع، يوزع الويسكي، ويغلق باب الدار...".[٢]

و "أضحى سنة متبعة بين هؤلاء القردة يا ولدي"[٣].

كما يمتسخ رجل الكرامات والبركات قطا كما هو شأن عبد السلام بن مشيش "ماذا فعل عبد السلام حينذاك؟ (قلت له) لقد مسخ قطا صغيرا، وانفلت من بين شاربيه"[٤].

إذاً، فالشخصيات في الرواية تتحول إلى كلاب وجرذان وقردة أو بني كلبون. بل يصبح الفرد ممتسخا إلى قط أو يربوع أو سلحفاة أو ماعز أوخفاش. وهذه التحولات تتم عن الروح الحيوانية لدى الإنسان وانحرافه عن المقاييس العقلية والروحية. وتحول الإنسان في فضاء بني مطهر إلى حيوان جسدي تسيره الغرائز وقوى الشهوة والرغبات المادية.

وتحضر صورة المفارقة في الرواية لترسم تناقضا كبيرا بين المغرب النافع ومغرب الشيح والريح، أو بين مغرب الخير والحياة، ومغرب السراب والموت: " مشاهد السراب تلك تفعل في نفسي وقلبي وعقلي حمما من المفارقة بين أمكنة تزدهي منتشية كلما أشعلت التلفاز: روضات غناء... وحدائق واسعة... وشوارع مرصوفة بدقة وإحكام ... وأناس نظيفون يتكلمون فرنسية أنيقة ليس بمكنة بعض الفرنسيين أنفسهم

---

(٢)- نفســه - ص : ١٤٤-١٤٥.

(٣)ـ نفســه - ص : ٧٦.

(٤)ـ نفســه - ص : ٦٧.

أن يتكلموها... بنفس الدرجة والمستوى... عوالم جميلة مصنوعة... وأبحر صغيرة مبثوثة على قياسات معلومة ونسب مدروسة وماء بينهم دون حساب... فضاءات ملونة لا تشهد على عظمة المصممين ومتخصصي العمارة في "بلدنا النافع" بقدر ما تومئ إلى مظاهر الفاقة التي تكيف أهلي على وقعها...

تقسيم مجحف قضى بأن يعيش شطران من أبناء البلد الواحد كالأتن الهائمة... دون زاد... ويعيش الشطر الآخر وسط مدائن لا ينالها الغبار... ولا سواد الحماء المتنقل"[١].

كما تجسد صورة السخرية طابعا كاريكاتوريا قوامه ضحك كالبكاء من خلال تناقضات القيم والمعايير وفكاهة التنكيت والتعبير الاجتماعي. إذ تظهر السخرية في الأعلام المستخدمة في الرواية : الدغموم والزكروم وعبد السلام بن مشيش وعبوش والحاج الزرايدي أو الزايدي...

"يعلمنا أبي باكرا: اليوم سيأتي البناء...

نهيء الخليط : رمل، إسمنت، ماء وطوب ترابي مخلوط بقليل من التبن... يأتينا المعلم بعد مغرب شمس ... بعضنا يمسك المعول... والبعض الآخر يعين في مده بالطوب ... ليلة بيضاء يعقبها تجبير السكن الجديد بطلاء أبيض...

---

[١]ـ نفسه - ص : ٣٣-٣٤.

يمر المقدم (الزكروم) ليطمئن ويأخذ حصته المتبقية... هذه حال كل الدور في حينا... لا أحد ينكر الدور الإيجابي الذي لعبه المقدم (الزكروم) في توسعة المدينة...

لقد أسهم في فن عمارة حينا بالشكل الذي ورثناه عنه لحد الآن"[١]

وتبلغ السخرية مداها حينما تعقبها الفكاهة الساخرة:

" قلت له مازحا :

- قيل إن السر في اكتشاف المنجم يعود إلى حيوان لطيف يقال له أرنوب (ضحك حتى بانت أضراسه)

قائلا :

- لاشك أنك من هواة الرسوم المتحركة".[٢]

وتساهم صورة التدرج "La graduation" في خلق صور مفارقة تشي بالعبثية والسخرية: " إننا حينما علمنا بالأمر شكلنا لجنة من مختلف الشرائح الاجتماعية، رغبة في عدم إقصاء أي طرف... ثم حاورنا الإدارة، ونحن على علم بأنهم سيتفهمون الأمر، وحينما يتم التراضي بشأن الملف، سنخبر نادينا وهم بدورهم سيشكلون لجنة تتفرع إلى لجينات واللجينات إلى لجينات ولجينات اللجينات ثم فروع لهاته اللجينات !...ثم تشكل مجموعة نهائية هي التي ستسافر إلى العاصمة،

---

[١]ــ نفســه - ص : ٥٣.

[٢]ــ نفســه - ص : ٧٧.

وتحاور الحكومة، ولا يعقل أن تعود بخفي حنين... إننا نفكر فيكم فلا تخشوا شيئا من هذا الجانب".[٣]

وتبين صورة التشبيه المدينة العمالية أثناء مرحلة التفاوض غنيمة تسيل لعاب كل الممثلين والمناديب، وهي مدينة عليلة تحمل أدواء الماضي والحاضر والمستقبل، ويحين أجلها في أية فرصة مترقبة سانحة: "تواصلت المفاوضات بين من انتدبوا التمثيل الشغالين، وبين المسؤول الحكومي الكبير، الساكنة كلها أمل تنتظر النتيجة بشق الأنفس...المدينة أشبه ما تكون بشخص تحمله عصوان، اجتمعت عليه كل العلل وليس بينه وبين حتفه إلا أن تنكسر العصوان أو إحداهما فيخر دون حراك، الجسد المتهالك ما عاد يقوى على المزيد، عدم المعين وافتقد السند. والعلة تسري منه مسرى الدم... لم تصب بعد سويداء القلب... !"[١].

أما عن صورة الاستعارة فتجرد المحسوس في الرواية وفي أحيان أخرى تشخص الجامد وتحييه وتؤنسه لتوحي بفضاضة المكان وسراب الواقع وانقشاع الأمل ليحل الألم محله: " فصل الشتاء يرسم معالم المدينة بإحكام... شجيرات الصنوبر الكثيفة تحدث شخيرا حين تلامس ألياف الزهبر اللافع، سياج من صمت هادئ، يغلف المكان، أغلب الساكنة اعتصموا بقلاعهم الصغيرة خلف مدافئ الفحم يستعيدون شريط الأحداث

---

[٣]ـ نفســه - ص : ١٠٠-١٠١.
[١]ـ نفســه - ص : ١٠٥-١٠٦.

الماضية، مزيج من الترقب يضفي على المسامرات الليلية رداء القلق والقنوط..."[٢].

إنها صورة الصمت والسكون، واليأس والقلق. إن الفضاء المشخص في هذه الصورة الاستعارية توحي بالموت البطيء والكسل المديد واستشراف غد كله مخاوف وأحزان.

وإلى جانب صور المشابهة (التشبيه والاستعارة) تكثر صور المجاورة والإحالة كصورة الكناية التي تحيل على مراجع شخوصية ومكانية وحالية:

" تعرف ماذا كان يفعل أولاد الكلاب ؟ !

ليلة رأس السنة من كل عام، يسلكون سلوك المستعمرين لقطاء لا يستحيون. لا من الله. ولا من العباد. الرجل منهم. كل رجل بشاربه الطويل الكثيف. مثل قرون الماعز. يصطحب زوجته وأم عياله يعرفها على شلة الصحاب لا أحد يأتي المهرجان منفردا. لابد من صحبة أم الأولاد هذا شرط لا يجب أن يخل به أي كان..."[١].

وإذا انتقلنا إلى الإحالات المشكلة لمتن الرواية فتبرز لنا عدة خطابات مثل خطاب التصوف " جهد الرجلان كلاهما ليهزم أحدهما صاحبه في نزال عصيب... فأجمع جدي أمره وفتح فاه فتحة لاقبل لعبد السلام بها... فتحة يا ولدي... أغلقت أقطار السماء والأرض: الشفة العليا

---

[٢]- نفســـه - ص : ١١٤.

[١]- نفســـه ص : ٧٥-٧٦.

سامقت عنان السماء بينما تدلت الشفة السفلى لتغلف جنبات المكان وتحاصر عبد السلام المهزوم"[٢].

وإلى جانب خطاب الكرامات نجد الخطاب الإعلامي أو السياسي عبر مضامين قصاصات الجرائد" كتب محررنا السياسي: الذئب العجوز هو الاسم الذي اختارته جريدة "لبييراسيون" لشخصية (علان) في طبعتها يوم ٢٠ أبريل ١٩٩٥ يوم افتتاح المؤتمر التاسع عشر..."[١].

كما تحضر خطابات أخرى كالخطاب التاريخي والخطاب الديني والخطاب الأدبي والخطاب النقابي والخطاب الفني...

ونخلص من كل هذا إلى أن رواية سيرة للعته والجنون لجلول قاسمي نص جميل وممتع، كلما حاول القارىء أن يعيد قراءته كلما ازداد استمتاعا بشاعرية الرواية وروحها الفنية وأبعادها الإيحائية.

ومن هنا، أقول بأن الرواية نص مفتوح على مستوى التذوق الجمالي. لأن النقد قبل أن يسطر الأحكام الموضوعية، عليه أولا، أن يرسم انطباعاته الفنية والذوقية الجمالية.

وبعد هذا الانطباع، يمكن القول: إن رواية جلول قاسمي هي رواية واقعية إيحائية ورمزية إلى حد كبير، على الرغم من سقوطها في المباشرة في بعض المواقع السردية. كما أنها رواية فضائية أكثر مما هي رواية شخوصية. وهي رواية عمالية ذات إيقاع تراجيدي تتداخل فيها

---

[٢]- نفسه : ص : ٦٧.
[١]– نفسه ص : ١٣٨.

الفصحى والعامية قصد خلق إيهام واقعي بصدق المحكي. وتحمل كذلك رؤية واقعية انتقادية. وتركيب الرواية درامي جدلي قوامه الصراع والتفاوض والحل الذي يكمن في دفع التعويضات للعمال المسرحين. ويطبع جدلية الرواية نفس مأساوي يتمثل في الرحيل وترك المدينة تحتضر على إيقاع أنفاسها الأخيرة. كما يلاحظ أنها رواية غنية بالصور لاسيما صورتي الامتساخ الفانطاستيكي والسخرية المفارقة، وتتعدد في النص الخطابات والإحالات والمستنسخات التناصية التي تنسج مرجعية الرواية الجمالية والمعرفية.

والرواية فنيا ذات بناء كلاسيكي لاحترام الحبكة مراحل الإيقاع السردي للرواية الواقعية. كما تبدو الرواية حاملة لخصائص رواية الأطروحة لوجود الواقعية، والتلقين، والأطروحة Le Roman à thèse والصراع الجدلي والإيديولوجي.

وقد نجح الكاتب في إثراء سرده بخطابات حوارية وبمسرودات ذاتية وتبئيرات داخلية وخلفية قصد خلق عالم فني ثري بالدلالات والمقومات الروائية الموحية.

ولا ننسى أن في الرواية تيمات تؤطر حبكة الرواية كالمكان والفقر والاغتراب الذاتي والمكاني والرحلة والألم والربا وصراع القيم وصراع العمال...

ويمكن تجزيء الرواية إلى لوحات قصصية أو حكائية أو وصفية ومشهدية مستقلة دون أن يخل ذلك بنسيج الرواية. وهذا يبين أن الرواية

في حاجة إلى تشبيك أحداثها وتوتير عقدتها وتوسيع لوحاتها، ليصبح النص غنيا أكثر.

وأخيرا : إن نص سيرة العته والجنون هي سيرة الامتساخ والمفارقة الساخرة.[1]

[1] - ملاحظة: اعتمدنا في هذه الدراسة على طبعتين: طبعة تريفة ببركان(٢٠٠٢)، وطبعة الكرامة بالرباط طبعة(٢٠٠٣).

٤ ـ الاستهـــــلال الروائـــــــي

تستند المعمارية الروائية إلى ثلاثة مرتكزات أساسية هي: الاستهلال والمتن (العرض) والخاتمة(النهاية/التذييل...)، وغالبا مايكون عرض الأحداث أكبرحجما منهما من حيث عدد الصفحات. وقد يكون الاستهلال أكبر من الخاتمة أو مساويا لها أو اقل منها. إذاً، ماهو الاستهلال الروائي؟ وما خصوصياته على مستوى البنية والدلالة والوظيفة؟

١ ـ **مفهوم الاستهلال**:

غالبا ما تستهل الرواية بمقدمة أو بداية للدخول إلى عالم الأحداث لعرضها، أو بافتتاحية سردية. وهي مستلهمة من افتتاحية الأوبرا لأنها تمثل وحدة فنية مستقلة بالرغم من ارتباطها بالعمل ككل كما أنها تقدم بعض التيمات التي ستتطور فيما بعد.[i]
ويعد الاستهلال من أهم عتبات النص الموازي التي تحيط بالنص الأدبي خارجيا، وهو أيضا من أهم عناصر البناء الفني سواء في الشعر أم الرواية أم الدراما. ويعتبر كذلك بمثابة مدخل أساسي لولوج عالم الرواية الحكائي إذ يرتبط به علاقة تواصلية حقيقية. وهو يساهم في استكناه النص الروائي: تشكيلا ودلالة.

٢ ـ **مواصفات الاستهلال**:

كانت الكتب اللغوية والبلاغية والنقدية القديمة والحديثة على السواء تلصق بالاستهلال صفات توحي بضرورة تجويده وإتقانه منها : صفة البراعة، وتشترط فيه شروطا تخص الجانب الفني واللغوي والبلاغي والفكري. وكان يشترط أن تكون البداية مثيرة وقوية شأن أي بداية نلاحظها في مستهل عمل إبداعي. ويقول الباحث العراقي **ياسين النصير**:" ويمتلك **الاستهلال الروائي** توازنا داخليا إن فقده الروائي أو لم يحسن بناءه تخلخل

العمل. وله قدرة على التركيز والإيحاء والتأويل. لايضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولا يحوم كذلك حول العمل؛ وإنما يمهد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية. إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير. إلا أن الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية. إنه يوجد في كل بناء فني كبير، فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية. ذلك لأن الصفة الروائية له، تعني تعددا في أصواته وتشعبا في عناصره وبناءاته"[ii].

وهذا ما ينطبق أيضا على الاستهلال الشعري الذي له علاقة وطيدة وفنية بالخروج أو حسن التخلص الذي يؤدي بدوره إلى الانتهاء. وقد شكل منذ القديم سمة أسلوبية حرص عليها الشعراء كما يؤكد **ابن رشيق القيرواني** حين يقول:" ينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول مايقرع السمع". [iii]

وفي الخطاب الدرامي يستدعي الاستهلال **PROLOGUE** حلقتين متكاملتين هما: الحوار**DIALOGUE** والنهاية**EPILOGUE**.

٣- أهمية الاستهلال ومكوناته في النص الروائي:

وهكذا فالاستهلال يقوم بدور هام في بناء النص الروائي وتحبيكه: تمطيطا وتشويقا وإثارة للمتلقي. فهو يهدف إلى تقديم الأحداث والتمهيد لها إما تأطيرا وإما تبيانا للجو الذي ستنتجز فيه الوظائف السردية. إذ يتدخل الراوي ليعرف لنا الفضاء الروائي بمافيه المكان والزمن اللذين من خلاله يفتتح السارد سرده. وغالبا ما يقع في الفصل الأول من الرواية، ويضفي على العمل وحدته النصية الكلية.

إذاً، فالاستهلال عبارة عن تعريف وتحفيز روائي للحدث وتقديم إجمالي، ويتضمن مجموعة من المكونات تتمثل في إبراز الشخصيات الروائية: رئيسة كانت أم ثانوية؛ وتحديد الفضاء الروائي والتمهيد للحدث الرئيس الذي ستنصب عليه الرواية في العرض: استقراء ووصفا وتفصيلا. ويتنوع هذا الاستهلال الذي تبتدئ به الرواية من حيث الحيز الفضائي من رواية إلى أخرى. وغالبا ما يطول في الرواية الواقعية ويقصر إيجازا واختصارا في الرواية الجديدة. بل قد ينعدم في بعض النصوص اللاروائية.

٤ - الاستهلال في الرواية الواقعية والرواية الجديدة :

غالبا ماكان ينصب الاستهلال الروائي في النصوص الواقعية على الوصف وتقديم الفضاء المكاني والزمني، واستحضار الشخصيات في إطار هذا الفضاء عبر استذكار الماضي(**فلاش باك**). وترى **سيزا قاسم** أن الاستهلال يتكون من عنصرين أساسين هما: الماضي والمكان. فالواقعيون يخصون صفحات في بداية الرواية لوصف المكان وتقديم الماضي، فيبدأون في لحظة من لحظات حياة الشخصيات ليعودوا إلى الوراء ربما لسنوات طويلة قصد إعطاء القارئ الخلفية اللازمة وإدخاله في عالم الرواية الخاص.

وعليه، فإذا كانت الافتتاحية في الرواية الواقعية عبارة عن إطار زمكاني للأحداث، فيه يتم استعراض الشخصيات في فضاء موصوف بدقة وإسهاب ويحفز فيه الحدث الرئيس ويمهد له، فإن كتاب تيار الوعي قد استغنوا عن هذه الافتتاحية استغناء تاما، حيث إن الماضي أصبح في رواياتهم جزءا لايتجزأ من الحاضر ولا ينفصل عنه. فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولا بأول على غير نظام أو ترتيب. ولذلك لاتكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة. ويعاد ترتيبها في مخيلة القارئ، فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة لها خصائصها الفنية، ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله، وأصبحت مهمة جمعها في صورة متكاملة هي مهمة القارئ لا الروائي.[iv]

وهكذا فقد أحدث الروائيون الجدد قطيعتهم مع هذا النوع من الاستهلال؛ ولم يعودوا يستهلون رواياتهم بتنبيهات توضح للقارئ خلفيات النص وبمقاطع وصفية تحدد بإسهاب زمن الأحداث الروائية وأماكن وقوعها الخ... لتنطلق فورا من الحدث المركزي. وباختيارها المبدئي هذا تومئ الرواية إلى النقاد بأنها واعية كل الوعي بالأهمية القصوى التي يمثلها لديهم مفتتح الرواية(L'INCIPIT) لانطوائه على شروط مقروئية النص، أي على شفرة قراءته.

لكنها على الرغم من وعيها هذا- بل وبسببه- فقد اختارت الشروع في الحكي دون وساطة هذا المفتتح ،لاسيما وأن قابلية التصديق تضيع فيه؛ لأنه يمثل في رأي هؤلاء النقاد ذلك الفضاء الذي يتحول فيه الواقع إلى نص، أي يصبح نصا تخييليا لاعلاقة له بعد بنثرية العالم. واختارت ذلك تفاديا لتلك القراءة غير الإحالية التي يقتضيها المفتتح الروائي، والتي تقطع كل صلة بين النص وماهو بخارجه، وإيهاما للقارئ دائما بواقعية العالم الذي سيقبل على اقتحامه.[v]

وهكذا فإذا كانت الاستهلالات في الرواية الكلاسيكية تسائل ماهية الإبداع وأبعاده الدلالية والجمالية والرؤيوية؛ فإن الرواية الجديدة بدأت تسائل نفسها من خلال نفسها، أي تفكر في الكتابة الروائية من حيث التقنيات والجماليات الفنية. وبذلك أصبح الاستهلال ميتانصيا أو خطابا حول مفهوم الروائية أو لعبة السرد والبناء الروائي.

٥- أنواع الاستهلال الروائي:

ولقد ميز **ياسين النصير** بين عدة أنواع من الاستهلال حصرها في:

١- الاستهلال الروائي الموسع.
٢- الاستهلال الروائي المتعدد الأصوات.
٣- الاستهلال الروائي المحوري البنية.
٤- الاستهلال الروائي الحديث.[vi]

ويمكن تصنيف الاستهلالات في رأيي إلى مايلي:

١- الاستهلال الفضائي(الزمكاني).
٢- الاستهلال الوصفي.
٣- الاستهلال المشهدي أو الحواري.
٤- الاستهلال الميتاسردي(النص الواصف النقدي).
٥- الاستهلال المبني على تقديم الشخصيات.
٦- الاستهلال ذو البنية الحدثية المحورية(الحدث المحوري).
٧- الاستهلال الأجناسي

٦ - وظيفة الاستهلال:

من المعلوم أن للاستهلال عدة وظائف بارزة تتمثل في تقديم عالم الرواية التخييلي والتمهيد للحبكة السردية وعناصرها المتعاقبة، وإعداد القارئ للمراحل الحدثية اللاحقة، واختيار حدث ديناميكي سيقدم عالم الرواية بشكل تطوري وجدلي يتسلسل في الرواية تسلسلا سببيا أو زمنيا. وفي هذا الصدد يقول **مايرسترنبرج MEIR STENBERG:"** وإذا سلمنا بهذه الوظيفة الفنية الأساسية للافتتاحية(تقديم عالم الرواية التخييلي)، فإنه يستتبع ذلك أن يقدم الكاتب في الافتتاحية عالما ثابتا ساكنا تتميز أحواله بالرتابة والسكون، وإذا ترك لنفسه في هذا الموقف الأول فإنه لايمكن أن يؤدي إلى شيء سوى تكرار الأحداث المعتادة، ويستمر في الدوران في نفس الفلك. ولذلك فإن الجزء التالي يجب أن يقدم ظرفا مميزا لاتتوقف طبيعته على أنه حدث محدد مجسم فحسب، بل يجب أن يمثل تطورا"ديناميا" يدخل على هذه الأحوال الرتيبة الثابتة عنصرا يخل بهذا التوازن الراسخ ويتسبب في دفع المرور إلى المرحلة التالية من الأحداث. وبعبارة أخرى فإن هذه المجموعة من الظروف المميزة والتي تتكون أساسا من تطورات ودوافع ديناميةوالتي تترابط ترابطا سببيا في شبكة من المقدمات والنتائج هي التي تشكل الرواية وتدفعها إلى التطور والخروج عن العالم الرتيب الذي قدمه الكاتب في الافتتاحية".[vii]

إذاً، فوظائف الاستهلال الروائي تتلخص في النقط التالية:

١- تقديم عالم الرواية التخييلي.

٢- تأطير الرواية وتحبيكها وتبئيرها حدثيا وسرديا ومقصدية.

٣- تحفيز القارئ وإثارته وتشويقه: سلبا وإيجابا.

٤- طرح مجمل فرضيات الرواية وأطروحاتها الدلالية والفنية.

٥- التمهيد للأحداث الثابتة أو الدينامكية.

٦- نماذج من الاستهلال في الرواية المغربية:

تفتح كثير من الروايات بالمغرب بدايتها برصد الحدث المحوري (رواية **أوراق**[viii] لعبد الله العروي و**العلامة**[ix] لبنسالم حميش...)، أو بوصف لوضع زمكاني مثل الروايات الواقعية الكلاسيكية(**المعلم علي** و**دفنا الماضي** لعبد الكريم غلاب و**الريح الشتوية** لمبارك ربيع...)، أو تقديم الشخصية الرئيسية في مستهل الرواية كتقديم عبد الله العروي لشخصية شعيب في نصه **الفريق**[x] ،أو رصد حالة شعورية عبر منولوج سردي تتخذه فيما بعد أداة لبسط الحكاية وتوسيع نطاقها أو تدشن لقاءها بما يعتمل في الذات على نحو تعطى فيه الأولوية لقيمة التعبير وجمالية الملفوظ كرواية **المباءة** لمحمد عزالين التازي:

" أيها الحرف علمني، طاوعني أيها الإزميل،كن حادا ولينا لتعرف طريقك، طريقك في المادة الصلبة البيضاء تحفر فيك أخاديدك ودروبك، أنت أصابعي ، أنت يدي وعيني وجسدي أيها الإزميل(...) احفر باللهب والشهوة والدم، ولا تطعن، كن رقيقا في انسيابك الأزلي حيث ضاع زمنك وبقيت أنا في هذه الساعة أشكو من ظلماتي".[xi]

وقد تلتجئ بعض الروايات إلى توظيف الاستهلال الأجناسي كما فعل بنسالم حميش في روايته **سماسرة السراب** عندما استفتح روايته بجنس الرسالة[xii]، أو التفكير في روائية النص كما هو الشأن لدى مبارك ربيع في روايته **برج السعود**: **" لانستطيع الجزم إن كان من حسن حظ الروائي أو سوئه، أنه ليس مؤرخا، بمعنى أنه غير محمل بعبء التحديد والتتبع الوثائقي التاريخي، خاصة عندما يتعلق المر بوقائع وآثار اندثرت، ولم يبق من أثر شاهد محسوس مباشرة على وجودها، أو توجد في طريق التحول، أو تكون محط خلاف على الأقل..."**[xiii]

خاتمة:

وبناء على ماسبق، لابد لمحلل الخطاب الروائي من التركيز على الاستهلال لدراسة حيزه الفضائي، وطبيعته، وبنيته التركيبية(الكلمة الأولى- الجملة- الفقرة- المقطع- النص- الفصل الأول في علاقته مع الفصول الأخرى...)، و استقراء دلالاته، و تبيان وظائفه على ضوء علم السرد وسيميوطيقا الحكي.

الهوامش

١- د.سيزا قاسم: **بناء الرواية**،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥،ص:٣٩؛

[ii]- ياسين النصير(الاستهلال الروائي- ديناميكية البدايات في النص الروائي)، **مجلة الأقلام العراقية**، العددان:١١-١٢، ١٩٨٦، ص:٣٩؛

[iii]- ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ص:٢١٨؛

[iv]- سيزا قاسم:المرجع السابق، ص:٤٢؛

[v]- د. رشيد بنحدو:(حين تفكر الرواية في الروائي)، **الفكر العربي المعاصر**، لبنان، تموز آب ١٩٨٩، ص: ٣٣؛

[vi]- ياسين النصير: نفس المرجع السابق، صص:٣٩-٥٥؛

[vii] - Meir Stenberg :(What is Exposition?)In: **The theory of the novel** .John Halperia.ED.LONDON,OXFORD UNIVERSITY Press ١٩٧٤,p:٥٧;

[viii]- عبد الله العروي: **أوراق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٨٩؛

[ix]- بنسالم حميش: **العلامة** ن دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١ ، ١٩٩٧؛ ،

[x]- عبد الله العروي: **الفريق**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦،، ص:٧؛

[xi]- محمد عزا لدين التازي**: المباءة**، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، صص:١١-١٢؛

[xii]- بنسالم حميش: **سماسرة السراب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٦،ص:٥-٩؛

[xiii]- مبارك ربيع: **برج السعود**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص:٥؛

٥- الرواية البيكارسكية أو الشطارية

- الدلالات اللغوية والاصطلاحية:

لم تظهر لفظة **بيكاريسكاPICARESCA** باعتبارها لفظة إسبانية إلا في نهاية الربع الأول من القرن السادس عشر، قبيل ظهور الرواية الشطارية الأولى في الأدب الإسباني للروائي المجهول ألا وهي: La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidad[xiii] (**حياة لاثاريو دي طورميس وحظوظه ومحنه**).

وتدل هذه اللفظة على جنس أدبي جديد تشكل في إسبانيا لأول مرة. ثم، انتقل بعد ذلك إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا وأمريكا. و تعني هذه الرواية ذلك المتن السردي الذي يرصد حياة **البيكارو** أو الشطاري المهمش؛ لذلك تنسب هذه الرواية إلى بطلها **بيكاروPicaro** (الشاطر) أو(المغامر) الذي يقول عنه قاموس الأكاديمية الإسبانية:" نموذج شخصية خالعة و حذرة وشيطانية وهزلية، تحيا حياة غير هنيئة كما تبدو في عيون المؤلفات الأدبية الإسبانية"، أو أنه:" بطل مغامر شطاري مهمش صعلوك محتال ومتسول"[xiii]. وتعتقد الأكاديمية الإسبانية أن لفظة**Picaro** مشتقة من فعل**Picar** في معناه الشعبي المجازي، وهو الارتحال والصيد واللسع.

وتعني **picaresque** في اللغة الفرنسية الأعمال التي تصف الفقراء والمعوزين والمعدمين والصعالكة والمتسولين والأنذال أو قيم المتشردين والمحتالين واللصوص في القرون الوسطى.

و**البيكارو** باعتباره بطل الرواية البيكارسكية ليس بمقترف جرائم في معنى الجرائم الحقيقي، ولكنه ينتمي إلى طائفة المتسولين، لايبالي كثيرا بالقيم ومسائل الأخلاق مادام الواقع الذي يعيش فيه منحطا وزائفا في قيمه، يسوده النفاق والظلم والاستبداد والاحتيال حتى من قبل الشرفاء والقساوسة والنبلاء ومدعي الإيمان والكرم والثراء. وما همّ **البيكارو** سوى البحث عن لقمة الخبز ورزق العيش، لذلك فهو في حياته مزدوج الشخصية، جاد في أقواله ونصائحه ومعتقداته، وذكي يتكلم بالنصائح، ويتفوه بإيمان العقيدة،

ولكنه في نفس الوقت، يسخر من قيم المجتمع وعاداته وأعرافه المبنية على النفاق والهراء. ويأنف **البيكارو** من اتخاذ عمل منتظم لرزقه، بل يتسكع في الشوارع ويتصعلك بطريقة بوهيمية وجودية وعبثية، يقتنص فرص الاحتيال والحب والغرام، منتقلا من شغل إلى آخر كصعلوك مدقع يرفضه القانون وسنة الحياة والعمل، يفضل الارتحال و الكسل والبطالة.
وعلى الرغم من كل هذا، يحصل على المال لاباغتصابه ، بل بالحيل والذكاء واستعمال المقدرة اللغوية والحيل والمراوغة وفصاحة اللسان وبلاغة البيان والأدب. ويجعل الناس يقبلون عليه بسلوكياته ومواقفه ويرغبون في مصاحبته ومعاشرته إشفاقا عليه وعطفا واستطرافا.[xiii]
وتعتبر نصوص **البيكارسك** بمثابة قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع، أي إنها قصص مغامرات الشطار ومحنهم ومخاطراتهم. لذا غالبا ما تكتب بصياغة سيرية أوطوبيوغرافيةAutobiographie روائية واقعية ، سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب؛ لذا تسمى أيضا بالرواية **الأوطوبيوغرافية البيكارسكية** التي تؤكد مدى اعتماد الرواية على تصوير البعد الذاتي وتجسيد تقاطعه مع البعد الموضوعي. وتتخذ هذه الرواية صيغة هجائية وانتقادية لأعراف المجتمع وقيمه الزائفة المنحطة فاضحة إياها بطريقة تهكمية ساخرة، منددة بالاستبداد والظلم والفقر.
وتتغنى الرواية البيكارسكية باعتبارها رواية شعبية بالفقراء والكادحين والمهمشين الذين صودرت حقوقهم وممتلكاتهم وحرياتهم وأصبحوا يعيشون على هامش التاريخ.
ولقد أطلقت على الرواية البيكارسكية في الحقل العربي الحديث عدة مفاهيم ومصطلحات وتسميات. فهناك من يفضل الاحتفاظ بنفس المصطلح الغربي(**بيكاريسك**) لنجاعته ودقته دلالته الوضعية والاصطلاحية، وهناك من يختار مصطلح **الشطار** كماهو الشأن لدى محمد شكري الروائي المغربي،[xiii] ومحمد غنيمي هلال[xiii] وإسماعيل عثماني[xiii].
وهناك من يستعمل مصطلح **الرواية الاحتيالية** كالدكتور علي الراعي [xiii]، وهناك من يطلق عليها **الأدب التشردي** أو **أدب الصعلكة** أو **أدب الكدية** أو أدب **المهمشين(Les marginaux)** عند الأديب والباحث التونسي محمد طرشونة [xiii].

و في اعتقادي،أن مصطلح **(الاحتيالية/المحتال)** لدى الدكتور **علي الراعي** لاينطبق دائما وبشكل دقيق على شخصية هذه الرواية؛لأن هناك من يتمسك في هذه الروايات الشطارية بالقيم الأصيلة ويتشبع بالمثل العليا والفضائل السامية، ولا علاقة له بعالم الاحتيال ومواضعاته الدنيئة. ويمكن أن ينطبق الاحتيال باعتباره خاصية أدبية أخلاقية على بعض الشخصيات في العصور الوسطى ؛ ولكن لايمكن تعميمه على جميع العصور والأجناس والقصص والروايات الأدبية.

وأفضل شخصيا استعمال مصطلح(**Picaresque**) **البيكاريسك** بصيغته الأجنبية أو ترجمته بأدب الشطار أو أدب المغامرات والمحن الجريئة والمخاطر البطولية أو بأدب الصعلكة والتمرد على الواقع الرسمي السائد الذي تتفاوت فيه الطبقات الاجتماعية بطريقة غير عادلة ولاشرعية.

ب- مميزات الرواية البيكارسكية:

ومن خصائص ومرتكزات الشكل الروائي البيكارسكي وتيماته الأساسية:

١- الرحلة بمغامراتها ومفاجآتها العديدة.

٢- صعلكة البطل وعطالته وتمرده على الواقع الرسمي والمؤسساتي.

٣- مواجهة البطل لمجموعة من المحن والمكائد.

٤- الطابع الاوطبيوغرافي(السيرة الذاتية أو الأطبيوغرافية).

٥- التمرد والتشرد والاحتيال الشطاري.

٦- المعاناة من التهميش والاغتراب و الفقر والظلم والانطواء على النفس.

٧- التهجين الأسلوبي وشعبية الملفوظ والتقاط اليومي المبتذل.

٨- الأسلبة والباروديا والسخرية والضحك الماجن والمفارقة.

٩- الواقعية الانتقادية في هجاء الواقع والناس و اعتماد الثورية في تحدي أعراف الواقع ومواجهة قيمه المبتذلة.

١٠-الإباحية والاحتيال وجدلية الذاتي والموضوعي.

١١-الصراع بين القيم الأصيلة والقيم المنحطة.

١٢-الانطلاق من فلسفة العبث والسأم والقلق الوجودي والضياع التشردي.

ج- التخييل البيكارسكي (الشطاري في الغرب):

ازدهرت الرواية الشطارية أو البيكارسكية في أوربا الغربية في القرنين: السادس والسابع عشر خاصة في إسبانيا. ويعرف القرن السادس عشر(القرن الذي ظهر فيه **البيكارو**) في إسبانيا بالعصر الذهبي(**Siglo de Oro**)؛ " لأنه عرف نشاطا واسعا في الحق الثقافي. أما على الصعيدين السياسي والاجتماعي، فإن الطبقتين الحاكمة والوسطى كانتا تتمتعان بعيش رغيد على حساب الطبقة الدنيا التي كانت تعاني من قساوة الحياة وقمع السلطة. وأدبيا ، كان يطغى على الكتابات الشعرية والنثرية والمسرحية طابع الرسمية حيث قامت الكنيسة بدور الرقيب واتخذت إجراءات صارمة ضد كل من انحرف عن القانون المتبع في التأليف والكتابة(Canon). وعندما ظهرت **حياة لاثاريودي تورميس** كان ذوق القراء في إسبانيا مطبوعا على كتابات الرواية الرعوية والرواية التاريخية- الموريسكية وروايات الفروسية والملاحم. ولما كانت **حياة لاثاريودي تورميس** تروي قصة فريدة وواقعية لبطل يختلف جذريا عن أبطال الروايات الآنفة الذكر استرعى ذلك انتباه القراء الإسبان على اختلاف انتماءاتهم الطبقية والسياسية"[xiii]

هذا، ويسافر البيكارو الشطاري في هذا النوع من الرواية على غير منهج في سفره، " وحياته فقيرة يائسة يحياها على هامش المجتمع، ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته، وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو حكما تظهر فيه الأثرة والانطواء على النفس، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية. فكل من يعارضه فهو خبيث، ومن يمنحه الإحسان خيّر".[xiii]

ولم تعد الرواية البيكارسكية رواية مثالية مجردة كروايات الرعاة والفروسية(**دون كيشوت لسيريفانتيس مثلا**)، بل أصبحت روايات

واقعية قوامها الانتقاد والسخرية والتمرد على ماهو رسمي والتنديد بقيم المجتمع ومبادئه المتهرئة المزيفة.

ويعني هذا أن الأدب البيكارسكي في أوربا ظهر كرد فعل على طغيان قصص الفروسية والرعاة كما هو مبثوث في قصة **أماديس دي جولا** الإسبانية، وقصة **سجن الحب La carcel de amor** للكاتب الإسباني سان بيدروSan Pedro، وقصة **ديكاميرون** للكاتب الإيطالي بوكاشيو، ومن قصص الرعاة أيضا **أوكاديا** للكاتب الإيطالي سّنزارSannazar.

وقد انتقل هذا الجنس من القصص إلى الأدب الإسباني والإنجليزي والألماني، ثم إلى الأدب الفرنسي على يد أونوريه دورفيه Honoré d'Urfé في قصته المسماة **أستريه Astré وموت الحب** لجوتيهGoethe.[xiii]

ولقد تأثر بالقصة الشطارية الإسبانية الروائي الفرنسي شارل سورلCharles Sorel صاحب قصة فرانسيون**Francion** التي نشرها في باريس عام ١٦٢٢م. و قصة **فرانسيون** هجاء" للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر. وينص هذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكارا تاريخية . وعليها بذلك أن تقترب من الحقيقة بوقوفها عند أحداث الحياة المألوفة، وبدت الحياة من ثنايا هذه الحقيقة في أنظاره- كما كانت في ملاهي موليير- أقرب إلى الشطط والجنون منها إلى الحكمة والاتزان، ولهذا كانت قصص الشطار- وهي قصص الهجاء ووصف العادات الاجتماعية- أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع".[xiii]

وقد ظهر تأثيرالبيكاريسك عند بعض الأدباء الفرنسيين واضحا عند تيوفيل دوفيوThéophile de Viau وتريستان ليرميت Tristan l'Hermite، وأدى ذلك إلى ظهور الرواية الشخصية Roman Personnel أو رواية الفرد التي تعتبر إرهاصا حقيقيا للرواية الرومانسية ذات الرؤية الأكثر واقعية " للمجتمع من الرؤية الأسطورية".[xiii]

وكان لرواية تاريخ فرانسيون الحقيقي الهازل vraie histoire comique de Francion تأثير كبير على رواية **لوساج** Le Sage **(جين بلا)** التي ظهرت طبعتها الكاملة في فرنسا عام ١٩٤٧م، وقصة

جوتييه Gauthier **موت الحب Mort d’amour**التي ظهرت في باريس عام ١٦١٦م.
وعلى الرغم من أهمية الرواية الشطارية الفرنسية ، فتبقى الرواية الإسبانية بكل جدارة مهدا للرواية الإشكالية المثالية المجردة(**دون كيشوت** لسيريفانتيس)، والرواية البيكارسكية (**حياة لاثاريو دي تورميس** التي ألفها كاتب مجهول عام ١٥٥٤م)، نظرا للظروف المتردية التي عاشتها إسبانيا على المستويات الاجتماعية(الفقر-البؤس-التفاوت الطبقي...)، والاقتصادية والسياسية والثقافية التي كانت إفرازا حقيقيا لأدب المهمشين والشطار; والمنبوذين... ونظرا لأثرها الكبير في انبثاق الرواية الغربية البيكارسكية وتشكيلها صياغة ودلالة .

د- تأثر الرواية البيكارسكية بالأدب العربي القديم:

ولم يظهر الأدب البيكارسكي في إسبانيا إلا تأثرا بالفن الشعبي العربي بالأندلس، ولاسيما ظهور طبقة اجتماعية من الشطار العرب المسلمين المهمشين المشردين الذين آثروا حياة الصعلكة والبطالة والتمرد عن قوانين المجتمع والسلطة، وكانوا يعيشون على حافة المجتمع سواء بالأندلس أم في ربوع أخرى من العالم العربي الإسلامي التي انفتحت عليها إسبانيا . ويقضي هؤلاء الشطار(Picaros) حياتهم في التسول والارتحال والغناء وممارسة الكدية والاحتيال قصد الإيقاع بالآخرين من أجل الحصول على المال أو الحب أو لقمة العيش. وكان هؤلاء الصعاليك المحتالون المرحون يسمون في الثقافة الإسبانية بالمورو Moro . وتحضر صور هؤلاء كثيرا في الرواية الشطارية الإسبانية، إذ يقول أستاذي الدكتور **محمد أنقار**:" لم تكن الرواية الشطارية الإسبانية تتبلور، من حيث هي نوع سردي، بعيدا عن التيارات والأنواع الأدبية كالغنائية والمسرح الشعري والقصة الموريسكية، والقصة العاطفية أو الرعوية التي حفلت كلها بصور غزيرة للمسلمين والعرب والمغاربة خلال القرنين : السادس عشر والسابع عشر.

إلا أن مما يلفت النظر في الرواية الشطارية هو ضآلة صور المورو على الرغم من أن الظاهرة الموريسكية لم تكن قد تلاشت نهائيا خلال تلك الفترة. ويتعلق الأمر على الخصوص بالروايتين النموذجتين"لاثاريو" و" تاريخ حياة البوسكون"""[xiii].

وتعتبر رواية لاثاريو دي تورميس" نموذجا شطاريا في إدانة المسلم وتصوير وضعيته الرديئة حتى لدى الأوساط الدنيا، لكي يعلم الناس أن المورو لايؤدب إلا بعقابه وتوبيخه وصده عن غيه"[xiii].

ولكن السؤال الذي ينبغي طرحه كما يطرحه الأدب المقارن هو: هل تأثرت الرواية البيكارسكية الإسبانية **بأدب المقامات؟**

للإجابة عن هذا السؤال انقسم الباحثون إلى قسمين: فريق ينكر هذا التأثير وفريق آخر يؤكده ويثبته.

ومن بين المثبتين لهذا التأثير نذكر الدكاترة: محمد غنيمي هلال، وسهير القلماوي، وأحمد طه بدر، وعبد المنعم محمد جاسم، وعلي الراعي الذي يرى:" أن أثر المقامات، الذي يعترف به دارسون عرب وغربيون يأتي ذكرهم في غضون الكتاب **شخصية المحتال**، ربما كان أقوى أثر مفرد تركه العرب في الأدب الغربي، فعن طريق محتال المقامة قام الأدب الاحتيالي في إسبانيا وامتد من ثم إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا، ليكون الأساس لصرح الرواية الواقعية التي أسهمت في خلقها أقلام كتاب مرموقين من أمثال: ديفو وفيلدينج وديكنز في انجلترا وليساج وبلزاك وفلوبير في فرنسا. بل لاتزال هذه الرواية الواقعية الاحتيالية موجودة بيننا في عملين محددين أولهما: فيليكس ترول، لتوماس مان الألماني، والثانية: مغامرات أوجي مارش للكاتب الأمريكي: صول بيليو"[xiii]

ولقد انتقل نموذج بطل المقامات العربية القديمة في العصور الوسطى(العصر العباسي) إلى " الآداب الأوربية – يقول غنيمي هلال- فأثر فيها بخلق نموذج أدبي آخر، تطورت به القصة الأوربية، بعد أن عرفت تلك الآداب المقامات العربية عن طريق الأدب العربي في إسبانيا.

وقد أثر نموذج بطل الحريري في الأدب العربي الأندلسي، ثم الأدب الإسباني بعامة، ثم تعاون هذا التأثير كله في خلق قصص الشطار الذي تعد قصة حياة **لاثاريو دي تورميس** نموذجا له"[xiii]

ويؤيد رأي الدارسين العرب باحثون إسبان هم أيضا ذهبوا إلى تأثر الرواية البيكارسكية بأدب المقامة العربية، ومن هؤلاء مؤلفا دائرة المعارف الوجيزة في الحضارة العربية حيث يقولان:" إن هذا النوع الأدبي(يعنيان المقامة) قد تسرب إلى الأدب الفارسي وغيره من آداب شرقية، ويبدو أنه قد أثر أيضا- إلى حد ما- على كتاب الرواية الأوائل في كل من إسبانيا وإيطاليا". [xiii]

وينفي الناقد الإسباني **أنخل فلوريس** التأثير المباشر للمقامات في البيكاريسك لانعدام الطابع الاوطبيوغرافي في مقامات الحريري باستثناء مقامة واحدة وهي(الحرامية) ، ولأن الترحال كان موجودا في الآداب القديمة: اليونانية والرومانية:" فإذا سلمنا جدلا بأن بطل المقامات يقوم في كل مقامة منفردة برحلة تورطه في شتى الملابسات مع أناس من مختلف الأوساط والطبقات الاجتماعية، فلا يجب أن ننسى أن هذا التراث القصصي الذي يمثل البطل المتجول والذي يبدو واضحا في رواية البيكاريسك الإسبانية هو في الواقع سابق لظهور هذه الرواية وسابق لانتقال أدب المقامات من الشرق العربي إلى المغرب وإلى الأندلس الإسلامية."[xiii]

ويجاري الدكتور عبد المنعم محمد جاسم مذهب المستعرب الإسباني **أنجل فلوريس** حينما قال:" والذي أريد أن أقوله في نهاية هذا المطاف حول إمكانية التأثير العربي في الرواية الإسبانية هو أن هذا التيار العميق الغور والبعيد المدى من القصص والنوادر والطرائف الشعبية العربية كان ذا أثر أبعد في التمهيد لظهور رواية البيكاريسك الإسبانية من المقامات التي وقف عندها الباحثون مرارا وتكرارا وحاولوا إعطاءها دورا لم تكن بطبيعتها مؤهلة له.

فالمقامات كانت تكتب للتداول في صفوف الضالعين والمتبحرين في علوم اللغة. وبما أنها كانت عسيرة اللغة وعسيرة الفهم وكثيرة المجاهل فإنها لم تترجم إلى اللغة اللاتينية أو اللغة الإسبانية.

وعلى كل حال فأنا لاأحاول في هذا البحث الاستدلال على أية فصول من الأدب الإسباني جاءت منقولة أو واضحة التأثر بأصول عربية، لكن القارئ قد يجد فيما عرضت إثباتا جديدا لوجهة نظر الكاتب والناقد **أنخل فلوريس** القائلة بأن الرواية بمظاهرها المختلفة قد ظهرت في إسبانيا قبل أي بلد آخر بسبب أثر الحساسية العربية في الآداب الإسبانية."[xiii]

ويذهب الدكتور **محمد أنقار** إلى ضرورة التريث في الحكم على مدى تأثير المقامة في البيكارسك الروائي حتى تتوفر الأدلة العلمية الدقيقة والحجج القاطعة، ولكن هذا لا يلغي إمكانية مقاربة البيكاريسك على ضوء السرد العربي القديم ومن خلال قواعد فن المقامة:" تلك صور نادرة للمورو في هذه الرواية(لاثاريو دي تورميس) التي لايعدم بعض النقاد الصلة بينها وبين الحكي العربي القديم على مستوى العلاقة بفن المقامة، أو ببعض النوادر وللحكايات: وإذا كانت مثل هذه الاحتمالات لاتزال في حاجة إلى تمحيص علمي مقنع، فإن ذلك لايلغي بتاتا إمكانية قراءة هذه الرواية الشطارية بموازاة مع أعراف السرد العربي القديم وأساليبه، مثلما هو الشأن في دراسة محمود طرشونة".[xiii]

وليس الهدف من إيراد هذه الأقوال المتضاربة هو إثبات أثر العرب على إسبانيا في إبداع الرواية البيكارسكية أو نفي ذلك التأثير؛ لأن كل هذا من اختصاص باحثي الأدب المقارن؛ ولكن المهم في رأيي أننا في حاجة إلى الاستفادة من هذه الرواية الشطارية الإسبانية مع استثمار الشكل القصصي العربي الأكثر فعالية-المقامة- واتخاذهما وسيلة لتمتين الأساس الواقعي للرواية العربية، و ذلك بتوسيع نطاقها ومدى رؤيتها، وموقفها من الناس، بحيث تحكي عن المنبوذين والمقهورين والخارجين عن المواضعات إلى جوار المطحونين والكادحين، وما أكثرهم اليوم في عالمنا العربي والإسلامي!

د- التخييل البيكارسكي في الأدب العربي الحديث :

في أدبنا العربي الحديث كثير من النصوص الروائية الشطارية ، وإن كان أغلبها في المغرب الأقصى؛ و ربما يعود ذلك لتأثر كتابها المباشر بالأدب الإسباني. وقد كتبت هذه النصوص من قبل محمد شكري ومحمد الهرادي والعربي باطما وبنسالم حميش ومحمد زفزاف...
هذا، ويصور محمد شكري في روايته (**الخبز الحافي**)[xiii] معاناة شاب ريفي من شدة البؤس والظلم والفقر إبان احتلال المغرب من قبل الاستعمارين: الإسباني والفرنسي . لذا اختار التجوال والصعلكة والمغامرات الاحتيالية واللصوصية والعربدة الخمرية والجنسية بحثا عن لقمة خبز بدون مرق أو إدام. وقد أبدع شكري نصا بيكارسكيا آخر يكمل سيرته الأولى ألا وهو" **الشطار**"[xiii]. وهذه الرواية سيرة أوطوبيوغرافية بيكارسكية واقعية تنقل واقع المنبوذين والمهمشين الصعالكة بطريقة مباشرة وصريحة قوامها الصدق الفني والتلقائية والعفوية المطبوعة، وتستند في إيقاعها إلى تشويه الواقع وتعريته بكل وقاحة وفضاضة.
ويعتبر محمد شكري- حسب الدكتور علي الراعي- رائد الأدب الشطاري أو الرواية الواقعية الاحتيالية في أدبنا العربي الحديث، وذلك بروايته" **الخبز الحافي**" التي يقول عنها:" وفي أدبنا العربي الحديث ظهرت في السنوات الأخيرة سيرة ذاتية روائية بعنوان **الخبز الحافي** للكاتب المغربي محمد شكري. وهي تحكي المغامرات الاحتيالية واللصوصية والجنسية لشاب أمي في أدنى مراتب الفقر، ينتقل بين طنجة ومدن المغرب، بحثا عن لقمة الخبز الحاف. والسيرة تعود بالكتابة الروائية عندنا إلى النقطة التي كان ينبغي أن تبدأ منها الرواية العربية، مستندة إلى المقامات مطورة إياها إلى فن روائي عربي الأساس. ولعلها على المدى أن تقود إلى فن روائي عربي يكون أكثر صدقا وأحر طعما من كثير مما يكتب في حقل الرواية العربية، شريطة أن تتلخص من بعض ما يصطدم الشعور بلا مبرر فني، ويجعل السيرة في بعض أجزائها صراخ احتجاج طفولي ورغبة في تحطيم المواضعات لمجرد التحطيم.

ومن الطريف اللافت للنظر أن تظهر هذه السيرة الروائية في المغرب، البلد المجاور لإسبانيا، التي أخرجت رواية لازاريللو دي تورميس. وأن تتحرك في أرجائها شخصيات من إسبانيا، مابين شرطة ومحققين ومدنيين أوجدهم الحكم الإسباني وأوسع لهم"[xiii]

ويصرح محمد شكري في إحدى شهاداته الروائية أنه يكتب رواية بيكارسكية ذاتية:" حافزي على كتابتها(**الخبز الحافي**) بهذا الشكل هو أنني حاولت ضمن تجربتي حتى سن العشرين أن أسجل مرحلة زمنية عن جيل الصعاليك في عهد الاحتلالين: الإسباني والفرنسي. والدول التي كانت لها هيمنة لاتقل عن الاحتلالين المباشرين، خاصة في مدينة طنجة الدولية. إنها سيرة ذاتية- روائية- شطارية -Novela Autobiografia- Picaresca. إن الحياة التي عشتها، حتى تلك السن في عشيرة البؤساء والشطار، عن لا قصدية شخصية، كنت أستمدها عن قهر من كل ماهو لاأخلاقي. ومازال هذا النموذج الهجين من الطفولة المغربية يفرزه مجتمعنا المغربي حتى اليوم".[xiii] ويضيف محمد شكري قائلا:" إن الطفل المغربي من هذه الطبقة المهمشة يصبح رجلا في سلوكه وملامحه في السادسة أو السابعة من عمره.

لقد حاكمت نفسي وأسرتي والمجتمع في هذه السن، بقانون الشيطان الذي أوعاني باكرا معنى الاستغلال والقمع اللذين أيقظا في التمرد والحرية(...).

إن الأدب الشطاري ضد هذه الشيعية المضللة/الذين يكتبون سيرا ذاتية في شكل إنشاءات ديماغوجية/ خاصة السيرة الذاتية الشطارية التي هي وليدة طبقة شبه منفصلة الجذور عن أسرتها وأقاربها مما يجعلها أقدر من السيرة الذاتية التقليدية على كشف المباذل إذا أتيحت لكتابها الإمكانيات الضرورية".[xiii]

وقد تأثر محمد الهرادي في (**أحلام بقرة)** برواية (حياة لاثاريو دي تورميس)، إذ" يرد ذكر هذه القصة مرارا في صلب الرواية وكعنوان للفصل الثالث (لازاريو في الجنة)، وفي الهوامش، مؤكدا على العلاقة الخاصة التي تجمع بينهما.

وإذا كانت الرحلة بمغامراتها ومفاجآتها في الرواية الشطارية أهم تيمة تتسلل إلى رواية الهرادي، فإن شخصية الأعمى المتسول تنم عن علاقة أمتن بين الروايتين. ومن المعلوم أن هذا الأعمى يقدم كشخصية خبيثة، عنيفة ومراوغة، في مشهد (ثورسالامانك) في رواية (حياة لازاريو) وفي فصل (كلام الليل يمحوه النهار) في(أحلام بقرة)."[xiii]

أما عن عن البناء الروائي(لأحلام بقرة) " فلايتم تشييده عبر حشد أشكال سردية مختلفة يجيء فيها الشكل الشطاري بجوار الخيال العلمي مثلا، أوالشكل العبثين بجانب الشكل الشطاري، بل إن المعمار العام لهذا النص يتجاوز علاقة التجاور مؤسسا بين الأشكال السردية الصغرى،علاقة تفاعل تجعل هذه المردودية متميزة على مستوى الشكل والبناء في آن واحد".[xiii]

أما سيرة العربي باطما – فيلسوف **فرقة ناس الغيوان** الغنائية وشاعرها الزجلي- فهي رواية كيفما كانت التبريرات والمقاييس التي يقدمها المنكرون لذلك، ومهما تسلحوا بالقواعد الأجناسية والتخييلية. فالسيرة هنا رواية بكل مقاييس هذا الفن ومواصفات هذا الإبداع. وهذه السيرة- في رأيي- تندرج ضمن الأدب البيكارسكي على غرار سيرة محمد شكري بجزأيها(**الخبز الحافي- الشطار**). وثمة تشابه كبير بين شكري والعربي باطما على مستوى الإبداع الشطاري؛ إلا أن شكري كان وقحا في جرأته وصراحته الواقعية، بينما كان العربي باطما متأدبا في واقعيته مقتصدا في البوح والاعتراف الشعوري واللاشعوري.

وتتكون سيرة العربي باطما الشطارية من جزأين:

١- الأول بعنوان: الرحيل[xiii].

٢- الثاني: الألم[xiii].

وتصور الروايتان معا(**الرحيل والألم**) حياة الفنان العربي باطما في صراعه مع ذاته وواقعه وألم السرطان. وهذه السيرة تقرير عن الواقع المغربي في مخلفاته السلبية وتفاوتاته الطبقية المدقعة، وإدانة للمجتمع الكائن ودعوة إلى الواقع الممكن. وهذه السيرة كذلك تسجيل أمين لحياة بعض مبدعينا وفنانينا الذين عاشوا على هامش المجتمع بين أنياب الفقر

والطرد والصعلكة والحياة البوهيمية الشطارية ليفرضوا أنفسهم في الواقع بكل قوة على الرغم من أنفة السادة وكبريائهم المتغطرس.
وتعد رواية (**المرأة والوردة**)[xiii] لمحمد زفزاف رواية شطارية تصور طالبا شابا بوهيميا ناقما على أساتذته، يقضي حياته في العبث والمجون والحشيش والجنس مستمتعا بلذات الغرب وأهوائه الشبقية . أما بنسالم حميش في روايته(**محن الفتى زين شامة**)[xiii] ، فيصور مجموعة من الفتن والإحن التي عاشها طالب شاب متناقض في سلوكياته في ظل أنظمة الاستبداد، وستدفعه فتوته وحبه لعشيقته إلى الثورة والانتقام من أعدائه الظالمين، ولو كان ذلك على مستوى الخيال و اللاوعي والحلم السريالي.
وهكذا استفاد محمد شكري ومحمد هرادي والعربي باطما وبنسالم حميش ومحمد زفزاف من البيكاريسك الإسباني، وبهذا عادوا بالرواية من حيث يشعرون أو لايشعرون إلى جذورها التراثية تجريبا وتأصيلا ورغبة في كتابة رواية واقعية انتقادية.

الهوامش:

١- أصدرها مؤلف مجهول سنة ١٥٥٤م؛

[xiii] A Regarder : **Diccionario encyclopedico** Espasa ٢,Espasa Calpe madrid,Espana,٢ K/Z

[xiii] - Juan Hurtado y J. De Laserna, y Angel Gonzalez Palencia : **Historia de literatura Espanola**, Madrid, ١٩٤٩, pp : ٣٥٢-٣٥١ ;

[xiii]- انظر محمد شكري: (مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية)، **الرواية العربية واقع وآفاق**، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١، ص:٣٢٢؛

[xiii]- د. محمد غنيمي هلال: **الموقف الأدبي**، ص:٥٥؛

[xiii]- د. إسماعيل عثماني: (الأدب الشطاري- تعريف جديد لأدب قديم)، **آفاق**،عدد مزدوج ٦٢/٦١، السنة ١٩٩٩صص:١٣١-١٣٢؛

[xiii]- علي الراعي: **شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية**، كتاب الهلال، العدد ٤١٢، أبريل ١٩٨٥؛

[xiii] - Tarchouna (M) **: Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols**, publications de l'université de tunis, ١٩٨٢ ;

[xiii]- د. إسماعيل العثماني: (الأدب الشطاري – تعريف جديد لأدب قديم)، **آفاق** ،صص:١٣١-١٣٢؛

[xiii]- د. محمد غنيمي هلال**: الأدب المقارن**، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٨٣، صص:٣١٣-٣١٤؛

[xiii]- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١٩٧٣، صص:٥٠٥-٥٠٦؛

[xiii]- نفسه، ص: ٥٠٨؛

[xiii]- د. حميد لحماني: **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص:٦٠؛

[xiii]- د. محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، مكتبة الإدريسي، تطوان، ط١ ، ١٩٩٤،ص:٨٧؛

[xiii]- نفسه، ص: ٨٧؛

[xiii]- د.علي الراعي: **شخصية المحتال**، العدد٤١٢، ابريل ١٩٨٥، ص:٩-٨؛

[xiii]- د. غنيمي هلال: **الموقف الأدبي**، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١٩٧٧،ص:٤٧؛

[xiii]- علي الراعي: نفسه، ص:٦٥؛

[xiii]- د. عبد المنعم محمد جاسم:(ألف ليلة وليلة في الآداب الأوربية)، **التراث الشعبي**، العدد:٣/٤، السنة:١٠، ١٩٧٩، ص:٢٠؛

[xiii]- نفسه،ص:٢٠؛

[xiii]- محمد أنقار: نفسه، ص:٨٨؛

[xiii]- محمد شكري**: الخبز الحافي**، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط١٩٨٢؛

[xiii]- محمد شكري**: الشطار**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٧م؛

[xiii]- د. علي الراعي: نفسه، ص:٩؛
[xiii]- محمد شكري: نفسه، ص:٣٢١؛
[xiii]- نفسه، صص:٣٢٢-٣٢٣؛
[xiii]-أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط ١، ١٩٩٣، ص: ١١٨-١١٩؛
[xiii]- د.أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، ص:١١٩؛
[xiii]- العربي باطما: **الرحيل**،منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٩٥؛
[xiii]- العربي باطما: **الألم**،دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٨؛
[xiii]- محمد زفزاف: **المرأة والوردة**، الشركة العربية للناشرين المتحدين،ط ٢ ، ١٩٨١.
[xiii]- بنسالم حميش: **محن الفتى زين شامة**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١٩٩٢.

\

٦- المستنسخات النصية

تعتبر المستنسخات من أهم المكونات الخطابية في النص الأدبي ولاسيما في النوع الروائي لما لها من إيحاءات دلالية ووظيفية وأبعاد فنية ومرجعية. كما أنها تشكل القطب المعرفي في الخطاب الروائي وقطبه الجمالي مما تجعل المتلقي في حاجة إلى المعرفة الخلفية وخطاطات ذهنية و مدونات وسيناريوهات مفاهيمية لتفكيك الرواية وتركيبها.إذاً، ماهي المستنسخات النصية؟ وما هي أهم تمظهراتها النصية؟ وما أهميتها الوظيفية؟ وماهي أهم الكتب التنظيرية والتطبيقية في هذا المجال؟ وكيف تعامل معها الخطاب الروائي؟ وما طريقة مقاربتها داخل النص الروائي أو القصصي ؟

يمكن تعريف المستنسخات النصية بأنها عتبات نصية خارجية وداخلية ترد في شكل تيبوغرافية لغوية وبصرية بارزة وعادية للإحالة والتضمين والإيحاء والإشارة إلى خلفيات النص وما وراء الرسالة الإبداعية التي لاتخرج عن كونها خطابا تناصيا قائما إما على المحاكاة المباشرة أوغير المباشرة وإما على الحوار والمستنسخ التفاعلي. وتصاغ **المستنسخاتClichés** بطريقة فنية وجمالية، وتستند إلى الاقتباس والتضمين والامتصاص. أي إن هذه الكليشيهات عبارة عن قوالب وأشكال أدبية جاهزة تستثمر في الإبداع الروائي على سبيل الخصوص توليدا وتحويلا لإثارة المتلقي وتشويقه على مستوى القراءة والتقبل الجمالي والفني. ويعني هذا أن خطاب المستنسخات هو خطاب المصادر والمرجعيات والتأثير والتأثر الإحالي وتحديد منابع القراءة. وبتعبير آخر، يقوم خطاب المستنسخات على تأشير الكلام المعاد وتسوير المستنسخ وتبئير بلاغة التكرار وقوالب التناص والمحاكاة والتحويل النصي والتعديل المقولي والإيجاز والتلخيص والتكثيف الاقتباسي فضلا عن استحضار خطابات متعددة ومتنوعة على مستوى المعرفة الخلفية لتحفيز القارئ وإثارته وتوهيمه ودفعه إلى استدعاء رصيده الفني والثقافي والموروث في قراءة المقروء وإعادة إنتاجه في ثوب جديد حسب النوع الحكائي الذي يندرج فيه. ويعرفه الدكتور **سعيد علوش** قائلا: " يطلق

المستنسخ و(**الكليشي**) و(**الروسم**) على مسمى واحد، ليغطي: أ- العالم التيبوغرافي،ب-الصور السالبة في الفن الفوتوغرافي،ت- فن بلاغة التكرار والقوالب والأشكال الأدبية الجاهزة. و(خطاب المستنسخات)، هو خطاب يعيد إنتاج التراثي، مستحدثا، ومخضعا إياه، إلى سياق معاصر."[xiii]

ويتجلى المستنسخ النصي في المقتبسات والمحاكاة والتناص والتعابير المسكوكة والرموز والإحالة والتضمين والاقتباس والأمثال والشعارات والقصاصات الصحفية وخطاب الإعلام والحكم والأمثال والهوامش وأسماء الأعلام والاستهلال والإهداء والعناوين والأسطورة والأسماء المرجعية كالأسماء الفنية والأدبية والتاريخية والعلمية والفلسفية... واستثمار الشاهد الشعري والنثري والتجنيسي...ومحاكاة القوالب الجاهزة للأنواع الصغرى والكبرى والتهجين والباروديا والمحاكاة الساخرة. ويتم الاستنساخ النصي كذلك من خلال التركيز على نوع من الإيهام بإنشائية تستلهم أصول الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والشاهدات والرسائل بالإضافة إلى تنويع القوالب التناصية وتكسير الإيهام الروائي من خلال تداخل الأزمنة وتنويع الضمائر وتداخل المحكيات وتجاورها. وهذا ما يمكن الكشف عنه أثناء ملاحقة خطاب المستنسخات وجدلية اللعب بالرموز والعلامات الإحالية والمرجعية والمواقف والشخصيات.

إذاً، فخطاب المستنسخات هو بحث عن الكتابة في الكتابة وكشف لجامع الأنواع ومكونات التخييل ومستضمرات الإبداع وخفاياه وتحديد لمسوداته ومخطوطاته المنسية عبر تذويب النصوص وإماتتها تناصيا.[xiii]

وللمستنسخات النصية أهمية كبرى في بناء النص وتوليده وتحويله وتمطيطه وتحبيكه دراميا وحكائيا من خلال استعمال الكلمات- المفاتيح والمفاهيم الإحالية والعلامات السيميائية اللغوية والبصرية والإشارات الانزياحية والرموز الدالة وإثراء النص بالمعرفة الدسمة والثقافة الذهنية التي تحتاج إلى متلق ذكي قادر على قراءة شفرة النص وسننه التناصي.

ويعني كل هذا ،أن النص لم يعد كتابة إنشائية مجردة خالية من الفكر والأطروحات المعرفية والحقائق الثقافية؛ بل أصبح نصا غنيا يبني نفسه على أنقاض النصوص الأخرى عبر المحاكاة الحرفية أو الاستفادة

الامتصاصية والاستشهاد المدعم أو عن طريق النقد والحوار والتناص التفاعلي. وهذا ماجعل **رولان بارتR.BARTHES**- السيميائي الفرنسي- ينفي وجود ملكية النص والأبوة النصية؛ لأن الكتاب والمبدعين يعيدون ماقاله السابقون بصيغ مختلفة قائمة على التأثر والتأثير، وهذا مايسمى بالتناص حديثا وبالسرقات الشعرية في النقد العربي القديم.

ومن الدراسات التي حاولت أن تسبر أغوار المستنسخ النصي تفكيكا وتركيبا نذكر كتاب:**Discours du cliché** (خطاب المستنسخ) لروث أموصي **Ruth Amoussy** وإليسيفا روزن **Elisheva Rosen** سنة ١٩٨٢م، وكتاب سعيد علوش(**عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي**) سنة ١٩٨٦م الذي درس فيه المستنسخ النصي و عوضه بمصطلح آخر، وهو **(السياق التراثي)** الذي أطلقه على" المكونات الخطابية للمستنسخ، وهي مكونات تعمل وفق نظام إحالي- مرجعي – على القوالب الجاهزة من جهة، والأشكال التداولية، من جهة ثانية."[xiii]

وإذا حاولنا دراسة المستنسخ في الرواية العربية الحديثة فيمكن لنا أن نخرج بثلاث قواعد للتعامل مع المستنسخ التناصي ألا وهي:

١- قاعدة الإعادة أوالاسترجاع(التناص عن طريق المحاكاة المباشرة).

٢- قاعدة الإحالة الإيحائية (التناص عن طريق التحوير والإشارة الإحالية).

٣- قاعدة التناص التفاعلي أو الحوار النقدي.

كما أن هناك ثلاثة استنتاجات حول المستنسخ التناصي عبر تطور الرواية العربية على النحو التالي:

١- الرواية الكلاسيكية:

لم تستثمر الرواية الكلاسيكية سواء أكانت واقعية أم رومانسية خطاب المستنسخ بشكل ثري وفعال في إثارة المتلقي وتحفيزه على استخدام الذاكرة والبحث والتنقيب في تفكيك الشفرة المعرفية والمرجعية للنص، بل كانت النصوص الروائية العربية الكلاسيكية نصوصا إنشائية تأملية مجردة تخاطب الوجدان والعاطفة والخيال المجنح من خلال ثنائية

الذات(الرومانسية) والواقع(الواقعية)، وقلما تجد مستنسخا نصيا وإحالة تناصية. ومن ثم، نسجل إلى حد ما **غياب المستنسخ النصي** في هذا النوع من الخطاب الروائي.

٢- **الرواية التجريبية**:

يمكن القول **بأن المستنسخ النصي بدأ مع الرواية الجديدة** التي أكثرت من استعمال الشواهد والمستنسخات والكليشيهات التناصية والإحالية تأثرا بالشعر الحر مع بدر شاكر السياب وخليل حاوي و محمود درويش ونزار قباني ، وتأثرا كذلك بالرواية الغربية والنقد الأدبي المعاصر عبر تطور مدارسه مثل:الشكلانية الروسية، وخاصة **ميخائيل باختين** صاحب البوليفونية ونظرية التناص، وجماعة **تيل كيل** التي كانت تدعو إلى الانفتاح النصي من خلال التفاعل الإحالي. وما يلاحظ على هذه الرواية أنها اعتمدت على مستنسخ تناصي يغلب عليه **الطابع الحداثي التغريبي** من خلال التأثر بالرواية الغربية في البناء النصي سواء على مستوى تشكيل الجنس النصي أم على مستوى بناء النوع وصياغته تناصيا .

٣- **الرواية التراثية أو التأصيلية**:

لقد أثرت الرواية التأصيلية المتن الروائي العربي بكثير من المستنسخات التضمينية والخطابات التناصية ولكن في **سياق تراثي عربي أصيل**. ويعني هذا، أن هذه الرواية كانت **تعتمد على التراث العربي** بكل حمولاته الفكرية والدينية والأدبية والفلسفية في تشييد النص وتمطيطه فنيا وجماليا، كما أنها انفتحت على المستنسخات الغربية الحداثية في سياق تراثي حواري. ومن أهم النصوص التي نستحضرها في هذا الصدد: **الزيني بركات** لجمال الغيطاني، **وجارات أبي موسى** لأحمد توفيق **ومجنون الحكم** و**العلامة** لبنسالم حميش، و**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس** لإميل حبيبي.

ولدراسة خطاب المستنسخ لابد أن نثبت بأنه خطاب يدرس الأنواع الكبرى والصغرى في العمل الروائي(جامع الأنواع)، ويعمل على تحديد مكوناتها وروابطها الأساسية التي تساهم في بناء النص عضويا وتوليده بنيويا وسيميائيا ودلاليا ومرجعيا عن طريق استخلاص شواهده الشعرية والدينية والتراثية والأسطورية والقصصية، واكتشاف القوالب الجاهزة للأنواع الصغرى وإعادة كتابة الأسماء الموظفة على المستوى الغنائي أو الشعري أو الروائي أو التاريخي مثلا، وبالتالي بلورة جميع الخطابات التناصية الأصلية والفرعية عبر الاشتقاق والاستنساخ.

ويتم التعامل أيضا مع خطاب المستنسخات من خلال تفكيك الرواية إلى وحداتها المكونة للنص،وتمييز خطابات الاستنساخ المتميزة والمتنوعة، وجردها في شكل أنماط وشواهد ومصاحبات أدبية ودراستها بعد ذلك إحاليا وآنيا، في سياقها المعرفي والمرجعي، وسياقها الفني والجمالي والأسلوبي قصد فهم كيفية بناء الرواية وتنظيم قواعد اللعبة الروائية الوهمية-الواقعية.

وعند دراسة المستنسخات، لابد كذلك من استحضار جميع البنيات المكونة للنص الروائي كالبنيات اللغوية والتركيبية والبلاغية والسردية والحدثية والمعرفية، واستعراض جميع التفاصيل والجزئيات التي ينبني عليها النص المستنسخ لمعرفة عنصري الغرابة و الألفة فيهما. لذا لابد من معرفة السياق الذهني والنصي والخارجي الذي يرد فيه المستنسخ، هل هو سياق تراثي بحت أم سياق حداثي جديد؟! لأن هذا يحفز القارئ المتوهم على استذكار الرصيد التراثي والثقافي لخطابات المستنسخ التراثي.

وتعد رواية **أوراق** لعبد الله العروي [xiii] من أغنى النصوص الروائية المغربية وأثراها من حيث المستنسخ الإحالي والتناصي إلى الحد الذي يمكن تسميتها بأنها **رواية تناصية** بامتياز أو **رواية المستنسخ النصي** كتبت للتثقيف وتوسيع مدارك ذهن المتلقي. لذلك تدرج الرواية ضمن السيرة الذهنية الثقافية بسبب كثرة مستنسخاتها التضمينية التي يصعب استخلاصها وتحديدها بدقة، إذ تتحول اللفظة في الرواية إلى إشارات

وعلامات تناصية تحمل دلالات إيحائية و أبعادا مرجعية غنية في حاجة إلى التفسير والتأويل.

ومن الخطابات التناصية التي وظفها العروي في نصه الروائي على سبيل التمثيل والتوضيح المنهجي نجد عدة مستنسخات نصية منها: **المستنسخ الأدبي** (الشيخ طه- الأجنحة المتكسرة- كان ياماكان- روني- زينب- أطعمة الأرض لأندريه جيد- هرمان هسه في ذئب الفيافي- مطولة بروست- راسين- ديدرو- ألف ليلة وليلة- الأقاصيص الآسيوية لغوبينو...)،و**المستنسخ الديني**:(فبعث الله غرابا يبحث في الأرض- زرادشت- دعوة الإسلام لمالك بنابي- جمعية الإخوان المسلمين...)،و**المستنسخ التاريخي**:(علال الفاسي- جمال عبد الناصر- مؤتمر إكس ليبان- أيام العرب- أرنولد طوينبي- أوسفالد شبينغلر- أزمة ١٩٥٤-١٩٥٥- اتفاق فرنسا وانجلترا حول المغرب سنة ١٩٠٤- الحماية- عودة الملك من المنفى- أزمة ١٩٥٣...)،و**المستنسخ الفني**(فيلم كل صباح أموت- فيلم القاتلون- كوليزي- شريط معذرة الرقم خطأ- المخرج جورج سادول- أندريه بازن- هنري آجل- إيلي فلور- روسلليني- فيسكونتي- جان رينوار- فيلليني- فلم سانسو...)،و**المستنسخ السياسي**(الحزب الشيوعي- علاقة الغرب والشرق- الإمبريالية- اليساريون- الاستقلال- الاستعمار- اليمين- الحزب الاشتراكي- الشيوعيون- النقد الذاتي..)،و**المستنسخ التراثي**(في نفس الطبقة صفي الدين أبو العلاء إدريس بن إدريس الأديب الأصولي...)،و**المستنسخ الفلسفي**(شوبنهاور- أفلاطون- كانط- نيتشه- سارتر- ماركس-هيجل- هشام جعيط- هيدغر- سقراط- جيل دولوز- لوكاش- هنري لوفيفر- برغسون...)،و**المستنسخ التجنيسي**(المقامات- السيرة- كناشة- الطبقة- أقصوصة- رسائل- مذكرات- محاضرات- نقولات- قراءات نقدية- الحكاية- اليوميات- الرواية...)،و**المستنسخ المكاني**(جامع الفنا- السوربون- دار لوسوي- كنيسة شارتر- مونمارت- ساحة سان لازار- الكوليزي- الرويال- هوليوود- باريس- خط الليمس...)،و**المستنسخ الصوفي**(محمد إقبال- الأشراف والأولياء...)،و**مستنسخ الهوامش**(خصص سبع صفحات

كاملة لشرح الهوامش وتفسير الإحالات التناصية)،و**المستنسخ الاقتصادي**(الاستعمار والتخلف- الغرب والعالم الثالث- الاقتصاد والثقافة- المركز والضاحية- التطور والخصوصية...)، و**مستنسخ الأعلام**(مارية- شعيب- إدريس- يوليوس-...) الخ ...

تلكم –إذاً- أبرز تمظهرات خطاب المستنسخات في الخطاب الروائي العربي وتجلياته الخطابية ومضمراته التناصية التي توفر للنص اتساقه وانسجامه النصي، و تلكم كذلك أهم تصنيفاته البنيوية التي تساعدنا على قراءة العلامات التناصية وأبعادها السيميائية والإحالية في سياقها النصي والخارجي مع احترام خصوصية النص الأجناسية والنوعية.

الهوامش:

i- د.سعيد علوش: **المصطلحات الأدبية المعاصرة**،منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٤،ص:١٢٢؛

xiii- انظر د. سعيد علوش:**عنف المتخيل في أعمال حبيبي**، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦؛

xiii- المرجع السابق، ص:١١؛

xiii- عبد الله العروي: **أوراق**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط١ ، ١٩٨٩.

٧- الرواية المنجمية في الأدب المغربي الحديث

نعني **بالرواية المنجمية** تلك الرواية التي تتخذ من المنجم فضاء للصراع الاجتماعي وتيمة أساسية في تحبيك الأحداث وتأزيمها. والمنجم هو المكان الذي تستخرج منه المعادن كالذهب والفضة والماس والحديد والفحم الحجري و الفوسفاط ومعادن أخرى سواء أكانت نفيسة أم نادرة أم عادية، وقد يكون هذا المنجم في أعماق الأرض أو في سطحها. ويتخذ بذلك أبعادا هندسية عدة كالبعد الأفقي والبعد العمودي والبعد العلوي كما يتخذ طابعين: داخلي وخارجي.
وتندرج الرواية المنجمية ضمن **الرواية البروليتارية الاجتماعية** أو ضمن **الرواية العمالية** التي تجسد صراع الطبقة الكادحة ضد البورجوازية وأرباب وسائل الإنتاج . ويمكن تسميتها بالرواية العمالية لأنها تصور طبقة العمال ومعاناتهم وصراعهم ضد المستغلين من أجل المطالبة بحقوقهم المشروعة المنصفة. ويمكن تسميتها **بالرواية السوداء le roman noir** لغلبة السواد المنجمي على أجواء الفضاء ووجوه الشخصيات وأحوالها الفزيولوجية والنفسية من شدة الحزن والقهر والفقر على الرغم من أن الرواية السوداء يقصد بها في الحقيقة رواية" الأشباح ورواية اللصوص أو رواية الشياطين وهي رواية تدنو من الميلودراما تقوم على عناصر ثلاثة هي: الضحية والجلاد والمنتقم". [xiii]
ولقد ارتبطت الرواية العمالية بصفة عامة والرواية المنجمية بصفة خاصة بظروف القرن التاسع عشر الميلادي حيث كانت الدول الغربية تعيش أزمات اقتصادية ومالية واجتماعية وسياسية بسبب فائض الإنتاج والنمو الديمغرافي والتضخم النقدي والصراع الاجتماعي والطبقي ناهيك عن قلة المواد الأولية وهجرة الفلاحين إلى المدن مما سبب ذلك في بطالة الأيدي العاملة ؛ وكان الحل لهذه المشاكل العويصة هو التوسع الإمبريالي وخوض الحروب بحثا عن المجالات الحيوية لتصريف فائض الإنتاج. وفي هذه الوضعية المأساوية، كانت الطبقة الكادحة من فلاحين وعمال تعاني من الظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي، كما كانت أوضاع عمال المناجم مزرية ومؤلمة بسبب الاستغلال والاحتكار البورجوازي لوسائل الإنتاج وانخفاض أجرة العمل وتردي أحوالهم الاجتماعية من حيث التغذية والسكن والتطبيب فقد كانت حياتهم أشبه بحياة الحيوانات. وكانت تنتهي أغلب الإضرابات العمالية بالفشل بسبب شراسة الطبقة البورجوازية التي كانت تتحالف مع الطغمة العسكرية الحاكمة. وانتشرت بين العمال أفكار ثورية مناهضة للظلم الاجتماعي والصراع الطبقي كالأفكار الاشتراكية والشيوعية التي

كان يدعو إليها ماركس وهيجل وإنجلز وفيورباخ وزعماء الثورة البلشفية في روسيا كلينين وتروتسكي وستالين.
وعلى العموم، فقد عبرت الرواية الواقعية و الرواية الطبيعية عن الطبقة العمالية ونضالاتها الاجتماعية ضد قوى الاستغلال ولاسيما تولوستوي وماكسيم كوركي وشارل ديكنز وبلزاك وإميل زولا. إذاً، فعلى" يد الواقعيين دخل العمال الأدب بوصفهم طبقة مهضومة الحقوق، يدافع الواقعيون عن حقوقها ويتوجهون إليها."[xiii] وتعد رواية **جيرمينالGERMINAL** لإميل زولا- في اعتقادي- أول رواية تندرج ضمن الأدب المنجمي والتي صورت صراع العمال مع أرباب المناجم من منظور فني طبيعي وتجريبي. وتعتبر كذلك" أكبر رواية تهتم بقضية طبقة من الشعب. والروائي في هذه الحقبة من الزمن كالمؤرخ ينتظر قراؤه روايته ليطلعوا فيها على حياة الآخرين وليتعرفوا بعمق بعصرهم، ومشاكله لأنهم يرون فيه صورة عن حياتهم. وهو، بذلك، ينتحل مهمة العالم، فيعايش الواقع ويفرضه على الآخرين. ولقد عالجت الرواية موضوعات درامتيكية لأن العصر كان يعج بالأزمات الاجتماعية: بين الغني والفقير، والتاجر الصغير والمؤسسة الكبيرة، وبين العامل وأرباب العمل، وبين الحب والزواج..."[xiii].
ومن الروايات التي تدخل في الأدب المنجمي سواء من قريب أم من بعيد **جيرمينال** لزولا ورواية **النيلات السوداءles Indes noires** لجول فيرن Jules Verne، و**بدون أسرةSans famille** لـــHector Malot،ورواية ريشارد ليويلين Richard LLewellyn **ما أكثر اخضرار وادي!** Qu'elle était verte ma vallée ، ورواية أرشيبالد جوزيف Joseph Archibald **تحت مرآى النجوم Sous le regard des étoiles** ورواية كرونان Cronin **القلعة** La citadelle...
وإذا انتقلنا إلى الأدب العربي، فإن الأدب العمالي بصفة عامة والأدب المنجمي بصفة خاصة قليل جدا في الرواية العربية على حد اعتقادي؛والسبب في ذلك أن العالم العربي اهتم كثيرا بالفلاحة، ولم تدخل الصناعة إلى البلدان العربية إلا مع الاستعمار وفترة الاستقلال. وعلى الرغم من ذلك، فتبقى نسبة التصنيع بالمقارنة مع نسبة الفلاحة ضئيلة جدا لأن أكثر الدول العربية تعتمد على الفلاحة أو الموارد النفطية أو إنشاء متاجر استهلاكية لبيع البضائع المستوردة وحتى المقاولات والمصانع الموجودة في العالم العربي فمعظمها مؤسسات تابعة لمستثمرين أجانب وشركات متعددة الجنسيات. وقد نتج عن هذا الوضع اللامتكافىء بين الفلاحة والصناعة، أن اهتمت الرواية العربية بالفلاح العربي وتصوير معاناته مع أول رواية وهي **زينب** لمحمد حسين هيكل سنة ١٩١٢م حتى كاد المتن الروائي العربي أن يكون إطارا تصويريا للفلاح بكل امتياز. ويقول الدكتور مصطفى الضبع في

هذا الصدد:" العلاقة بين الرواية العربية في مصر والفلاح علاقة أصيلة؛ فهي تبدأ منذ مولد الرواية العربية التي مهما اختلف في تأصيل بدايتها، فإن كل البدايات تعود إلى مولد الرواية في بيت الفلاح".[xiii]
وإذا كانت الرواية العربية رواية الفلاحين ولاسيما مع روايات: **الأرض** و**الفلاح** و**قلوب خالية** لعبد الرحمـــن الشرقاوي **ويوميات نائب في الأرياف** لتوفيق الحكيم و**سيد العزبة** لبنت الشاطئ و**اللاز** للطاهر وطار و**أيام الإنسان السبعة** لعبد الحكيم قاسم و**الحرام** ليوسف إدريس.....فإن الرواية العمالية قليلة جدا بالمقارنة مع رواية الفلاح وذلك يعود كما قلنا إلى أن بنية الاقتصاد العربي بنية فلاحية . وعلى الرغم من ذلك نجد بعض النصوص الروائية العمالية كروايات حنامينه(**الشراع والعاصفة**...) وصالح مرسي (**زقاق السيد البلطي** و**البحر**...) التي تتحدث عن فئة البحارين ورواية **المعلم علي** لعبد الكريم غلاب و رواية **الريح الشتوية** لمبارك ربيع اللتين تتحدثان عن صراع العمال المغاربة ضد أصحاب المصانع والمعمرين المستغلين من أجل تأسيس نقابة مغربية موحدة على غرار النقابة الفرنسية ضمانا لحقوقهم المشروعة بعد تردي أحوالهم الاجتماعية والاقتصادية. وإذا كانت الرواية العمالية قليلة من حيث العدد الببليوغرافي فإن الرواية المنجمية داخل المتن الروائي العربي أقل بكثير منها؛ لأنها تستوجب فضاءات منجمية وعمال مناجم وكتاب متخصصين في هذا النوع من الكتابة الأدبية التي تستقرئ عن قرب وضعية العمال وأوضاعهم وأحوالهم الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والتقاط معاناتهم وردود أفعالهم وما يفرضونه من إضرابات نقابية وضغوطات على المشغلين وأرباب وسائل الإنتاج.
وعليه، فقد عرف المغرب الأدب المنجمي نظرا لتوفره على العديد من المناجم التي استغلها المستعمر سواء الإسباني أم الفرنسي ولاسيما مناجم الفحم الحجري والحديد والفوسفاط. وقد نقل الأدب والفن المغربيان معاناة عمال المناجم في لوحات تشكيلية وقصص قصيرة وروايات وأفلام سينمائية كفيلم **رجال تحت الأرض** للمخرج المغربي عباس فراق الذي يتحدث عن عمال مناجم الفوسفاط. وتعد المنطقة الشرقية في المغرب من أكثر المناطق المغربية إنتاجا في الأدب المنجمي – على حد علمي- لوجود مناجم الفحم الحجري بجرادة ومناجم الحديد بوكسان وأفرا بالناظور مع كتاب روائيين من الجيل الشباب أمثال محمد بنعلي في ثلاثيته: **يوم الاقتراع**(١٩٩٣) و**الصوت المبحوح**(١٩٩٦) و**رحلة العطش**(١٩٩٦)، وجلول قاسمي في روايته **سيرة للعته والجنون**(٢٠٠٢)، وعمر والقاضي في إشاراته إلى الاستغلال المنجمي الفظيع للحديد من قبل الإسبان المستعمرين لمنطقة الريف الذي كانوا يهربونه عن طريق شحنه في القطار لتصديره بحرا إلى إسبانيا أو أوربا وخاصة في روايته **البرزخ** التي يقول فيها:"

آتيك مع الرفاق، نحمل حبك على راحتنا. نوزعه على الأحباب. صغارا كنا، ليلا، نهارا، فجرا. نتسلق القطار الذي يسرق الحديد من جبل وكسان وسيطولاسار. نصبح جزءا من حديدنا. دمنا المراق هناك، في بلاد الجليد. نقبله قبل أن يعبر البحر. يتقيأ القطار ليلا، نهارا، فجرا، على هامش المدينة. نتهيب دخولك قبل استكمال طقوس العشق. ترانا نمسح ما علق بنا من غبار. نمشط شعرنا. كل هذا حبا فيك."[xiii]

وتعد رواية **سيرة للعته والجنون** لجلول قاسمي رواية منجمية بامتياز في أدبنا المغربي الحديث، إذ تصور وضعية عمال منجم الفحم الحجري بمدينة جرادة بالمنطقة الشرقية من المغرب الأقصى بعد أن تفانوا بإخلاص وتضحية في خدمة المنجم الذي كان تحت أيدي المستعمرين أولا لينتقل بعد ذلك إلى المسؤولين المغاربة ثانيا. وقد كان المنجم يدر أرباحا كثيرة على أصحابه المستغلين بينما كان العمال يعانون المرارة والمأساة والفقر والأمراض وشدة الحاجة على غرار ماصوره **إميل زولا** في روايته العمالية **جيرمينال**. ولكن هذا المعمل سرعان ماسيتوقف عن العمل بسبب غلاء الفحم في السوق الوطنية حسب ادعاء المسؤولين. وسيخوض العمال إضرابات عديدة للمطالبة بحقوقهم المشروعة بعد إصرار وتحد مستميتين، وستتشكل لجن كبرى وصغرى وفرعية لمدارسة القضية ورصد كل آثارها السلبية والإيجابية على العمال استعدادا للذهاب إلى الرباط للتفاوض مع الحكومة الوصية على القطاع المنجمي.

هذا، وتبدأ الرواية باكتشاف الفرنسيين للفحم الحجري بجرادة من النوع الجيد، وبعد أسابيع" فوجئت المدينة الصغيرة الهادئة بوابل من الجرافات والشاحنات الضخمة. معدات لم نشهد مثلها- يقول والد السارد- منذ أن جاء الاستعمار. الجنود يحوطونها خوفا من الوطنيين. أمرا مما توقعوا لم يحدث. الناس همهم لقمة الخبز.

- هل كانت فرنسا وحدها التي باشرت المشروع؟
- حسب ماكنت أعرف. البلجيكيون هم من بدأ فتح المنجم. هذا في البداية.

المهم لم يكن يعنينا من هم النصارى عندنا: بحال... بحال..."[xiii]

وقد استقطبت الشركة المكلفة باستغلال المنجم الكثير من العمال من شتى النواحي المغربية بمختلف لهجاتهم الوطنية، وبنوا لهم مساكن ضيقة أشبه بالأجحار والقبور الصامتة والكهوف المظلمة بينما يتنعم المعمرون في فيلات فخمة تدل على الثراء والرخاء:" عمدت الشركة آنذاك على بناء مساكن شعبية للعزاب... وأخرى للمتزوجين... وهي التي تراها على طول المدينة وعرضها..فأعطي لها اسم لايمت بعلاقة إلى المواطنة:" الحي الوطني": غرفتان صغيرتان ومطبخ للأزواج وغرفة ومطبخ للعزاب.

في الجانب الآخر كانت تنتشر مساكن النصارى: فيلات صغيرة. استفاد منها فيما بعد أطر المنجم. وبقيت محافظة على الاسم عينه: منازل النصارى. وكأن الذين يسكنونها. لازالوا على ملة المسيح عيسى بن مريم عليه السلام...!".[xiii]
ويسود الكاتب صفحات في تجسيد المفاوضات وما يدور حول مستقبل المنجم ومصير العمال وطريقة تشكيل اللجنة التي ستفاوض مع الحكومة من أجل إنصاف العمال. ومن اللوحات المنجمية الرائعة وصف الكاتب للجبل الفحمي الرابض على مشارف المدينة وهو يعبر بسواده عن قتامة الجو وكآبة النفوس وعتمة الحياة ويأس العمال وانتظارهم للمصير المجهول:" الجبل الأسود الرابض هناك في أطراف المدينة كشيطان أخرس يراقب الراحلين دون زاد وقد اكتحلت عيونهم برحيق رمادي. يخضل وجوه من شاءت له الأقدار المكوث هناك. برهة من زمن...
علامة فارقة هو، قلت لصاحبي، فوق القلوب والنفوس... قال " هذا الجبل لايقدم ولا يؤخر وكان الأجدى بالمسؤولين أن يجعلوا نفاياتهم الفحمية خارج المدار السكني. لو كانوا يحبون مصلحة البلد حقا. بدل حمل الناس على رؤية هذا المخلوق البشع كل صباح"...
قلت" إنه الميسم الذي لايزول: أهرام على شاكلة ماشاده آل فرعون."
قال" لم ينلنا منه إلا الأوساخ والأوحال...لأن الجبل آلى على نفسه أن يزعج الساكنة: ريح صرصر تحمل الحمأ وقت القر، ولهيب وجمر وقت القيظ. حتى أضرب بعض الفضلاء عن لبس البيض إكراما للسيد الجبل!"[xiii]
ويستعمل الكاتب أسلوبا رماديا في تصوير معاناة العمال المكدسين في غرف ضيقة كعلب السردين وما يستنشقونه من أدخنة الفحم السوداء تؤثر على صحتهم وأجسادهم المنهوكة من شدة الفقر والبؤس الشديد:" عدت لأتأمل معالم المدينة في فضاء شتوي يحمل في جنباته نكهة خاصة، فبالإضافة إلى ماتشيعه المداخن من تلاوين لاتخطئها العين ولا الأنوف...تنفرز فيه علاقات اجتماعية من نوع خاص...
الدور الصغيرة المكدسة وسط المدينة كمداسات قديمة تخترقها جداول مائية صغيرة وتنتشر أمام أبوابها الضيقة بقايا غبار أسود لفحم مستعمل قد استنفذ طاقته... بينما تنتصب على طول الأزقة المتعرجة حبال لينة لنشر الغسيل مبثوثة دون نظام على أبواب الدور المتهالكة من أيام الاستعمار...
كانت النساء يتخذنها أحيانا حواجز يبسطن عليها أسمالا بالية يتقين بها عيون السابلة...".[xiii]
ويحتذي الكاتب خطى زولا في رصد إضرابات العمال المنجميين قصد الضغط على المسؤولين لإيجاد الحلول المناسبة لتوفير فرص الشغل أوتعويضهم عن سنين

العمل والكدح ضمانا لحقوقهم المشروعة:" تناقلت النسوة خبر غياب الأزواج بشكل أكثر من ذي قبل... يومان بلياليهما لم يصل عنهم خبر...تطوعت عبوش وبعض المسنات لزيارة المنجم... مستفسرات عن السر الغامض حاملات بعض الخبز وقليلا من الشاي...
الأمر أكثر مما توقعن، اعتصام جماعي للشغالين وسط ساحة المنجم، المغلقة بجدار سميك وسياج خارجي على شاكلة سجون القرون الوسطى..
عملية انتحار جماعية وقرار حاسم بعدم العودة عما خطط له..."[xiii]
ويحسن الكاتب استخدام الوصف الواقعي الريبورتاجي الذي يذكرنا بأسلوب الصحافة والتقرير الإخباري عندما ينقل لنا اعتصام العمال أمام الإدارة المنجمية :" الرجال يفترشون الإسفلت... خوذاتهم المعلقة فوق رؤوسهم ، تحولت كراسي صغيرة في طرفة عين...لم يفكر أحد منهم في أمر الجوع ولا مايعقب هذه المحاولة المتهورة... التي لم تسجل مثلها المدينة منذ سنين...
اتفق الرجال أن ينيبوا عنهم عشرة من ذوي الخبرة يتحدثون بدلا عنهم في حالة وجود محاور عن الطرف المشغل... الترتيبات الدقيقة تعكس عمق التفكير الجماعي... حيث قضت بأن تتحصن الجموع بمزيد من الدروع البشرية: رجال مترهلو الأجسام، متهالكو البنى، تنخر العلة العظام ويجري صدأ الفحم منهم بمجرى الدم...
في حالات مثل هذه يتشكل لدى الشغالين وعي بسيط... إحساس متعاظم بالمسؤولية... الفقر والجوع... وحرب الأعصاب... وبقايا أحاديث في الداخل تتنبأ بغليان اجتماعي على الأبواب...".[xiii]
وتنتهي رواية جلول قاسمي بتسريح العمال وتوقيف المنجم مع تقديم تعويضات جزافية لعماله المطرودين حسب مدة الشغل والتفاني فيه. فارتحل من ارتحل من العمال، وبقي من بقي ليكون قريبا من ذاكرة الجبل الرمادي يتلذذ بالماضي ويتحسر على الحاضر والمستقبل.
وتتمظهر تجليات الأدب المنجمي في رصد واقع العمال المنجميين وتصوير الفضاء المنجمي بقتامة جنائزية سوداء ولكن لم تصل إلى عمق تصوير زولا في جيرمينال؛ لأن جلول قاسمي استند إلى الوصف الموجز الموحي القائم على التكثيف والاقتصاد اللغوي والبلاغي وأسلوب السخرية على عكس زولا الذي أسهب في استقراء نفسيات الشخصيات وأطنب في تصوير صراعاتها ضد أرباب العمل فضلا عن كونه انطلق من رؤية طبيعية تجريبية في وصف المنجم من الداخل وتحديد الأدوات والوسائل المستخدمة في استخراج الفحم وإبراز تناقضات الشخصيات الروائية وتبيان مواقفها الجدلية ورؤاها إلى العالم بينما بقي وصف جلول قاسمي خارجيا وسطحيا لم يصل إلى نبش أعماق المنجم لنقل مأساة العمال

ومعاناتهم السيزيفية في تطويع الطبيعة القاسية وتأثرهم السلبي باسوداد الفضاء المنجمي.
وخلاصة القول: إن رواية جلول قاسمي **سيرة للعته والجنون** من النماذج الروائية القليلة في أدبنا العربي بصفة عامة والمغربي بصفة خاصة التي تناولت الفضاء المنجمي ومعاناة العمال وصراعهم المرير من أجل إحقاق الحق وإبطال الباطل عبر خوض إضراب نضالي ونقابي لفرض ضغوطاتهم على أرباب العمل من أجل الاستجابة لمطالبهم المشروعة. وقد اتسمت الرواية بالسخرية الكاريكاتورية والمسخ الشيطاني والتصوير الأسود القاتم والإغراق في الواقعية الصحفية التي تمزج بين عدة أساليب كالتوثيق الإخباري واستخدام الأسلوب الأدبي الفني في المعالجة ووصف العواطف وتجسيد المأساة الإنسانية.

الهوامـــــش:

١ - د. محمد الباردي: **الرواية العربية والحداثة**، الجزء١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط١ ، ١٩٩٣، ص:٣١؛
[xiii]- د. محمد غنيمي هلال: **الأدب المقارن**، دار الثقافة، دار بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٤، ص:٢٩٣؛
[xiii]- د. محبة حاج معتوق: **أثر الرواية الواقعية الغربية في الروايةالعربية**، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص:١٦؛
[xiii]- د. مصطفى الضبع: **رواية الفلاح، فلاح الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨، ص:٨؛
[xiii]- عمروا لقاضي: **البرزخ**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص:١٩؛

٨- هل عتبة المؤلف ضرورية لمقاربة النصوص الأدبية؟

تعتبر عتبة المؤلف من أهم ملحقات النص الموازي وعتباته. فالمؤلف هو منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي. ومن ثم فهو يشكل مرآة لنصه من عدة نواح: البيوغرافية منها والنفسية والاجتماعية والتاريخية شعوريا ولاشعوريا.

وعتبة المؤلف من الوحدات الدالة المشكلة لتداولية الخطاب، ومن أهم الخطاطات التقبلية التي تحاور أفق انتظار القارئ فتشده وتجذبه إلى استكناه واستطلاع مضمون النص وتذوق بناه الجمالية والذرائعية. وهي كذلك من أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي والبصري (إذا كان اسم المؤلف مصحوبا بصورته الفوتوغرافية). وترتبط بالنص الإبداعي ارتباطا مباشرا عبر جدلية الإضاءة والتفاعل الدلالي. ومن ثم فاسم المؤلف يزكي " شرعية النص" إذا صح التعبير. فمواجهة نص لايعلن عن صاحبه أو مؤلفه أو موقع من لدن كاتب مغمور لايساعد على الإقبال عليه؛ لأن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيسي في استقطاب أذهان القراء واستغواء وجدانهم. فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا، ويؤدي اسم الكاتب وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت ومعروف بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية وحضوره المكثف في الساحة الثقافية الوطنية أو الدولية عبر الكتاب أو الوسائل السمعية والبصرية.

وقد عرف تاريخ اسم المؤلف عدة محطات نقدية يمكن حصرها في أربع مراحل أساسية هي:

١- مرحلة المؤلف
٢- مرحلة النص
٣- مرحلة القارئ
٤- مرحلة عودة المؤلف(**le retour de l'auteur**).

وسنحدد كل مرحلة على حدة لمعرفة تصوراتها النظرية والفلسفية وموقفها من الكاتب أو المؤلف:

١- **مرحلة المؤلف**:

للمؤلف أهمية كبرى في الثقافات القديمة: العربية والغربية منها على السواء. فقد ركز النظر النقدي منذ عهد الإغريق على المؤلف والمبدع وعلى الإبداع(النص) دون أن يولي اهتماما حقيقيا لدور المتلقي في فهم النص وتلقي رسالة المبدع، على الرغم من اهتمام النقد اليوناني بوظيفة الإبداع، وأثرها في القارئ أو المتلقي، من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو، وأثرهما من الناحية الخلقية في التهذيب أو التعليم أوالتطهير. بيد أن الاهتمام لم يتعد ذلك إلى مشاركة القارئ في قراءة النص أو شرحه أو تفسيره.

ويذهب **رولان بارت** إلى أن " المؤلف شخصية حديثة النشأة. وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي. فقد تنبه عند نهاية القرون الوسطى، ومع ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية، والعقلانية الفرنسية والإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني إلى قيمة الفرد أو " الشخص البشري" كما يفضل أن يقال: من المنطقي إذاً أن تكون النزعة الوضعية في ميدان الأدب، تلك النزعة التي كانت خلاصة الإيديولوجية والرأسمالية ونهايتها، وهي التي أولت أهمية قصوى لشخصية المؤلف"[xiii]

وهكذا أولت النزعة الإنسية الأوربية المؤلف منذ عصر النهضة اهتماما كبيرا. ويعزى ذلك إلى عدة عوامل ذاتية وموضوعية، تتمثل في ظهور الكلاسيكية التي تمجد الإنسان المتخلق، والرومانسية التي تجعل من الفرد محورا لها، بالإضافة إلى ظهور البورجوازية الفردية واللاتوجيهية في مجال التربية ومبادئ حقوق الإنسان التي عبرت عنها الثورة الفرنسية.

ولقد رفضت الخطابات الأدبية والعلمية والنقدية في أوربا الاستغناء عن المؤلف نظرا للدور الهام الذي يقوم به في عملية إثبات الانتماء، وتأكيد الهوية، وإضفاء الانتساب الجينيالوجي الحقيقي للإبداع أو العمل المنشور. فهذا **ميشيل فوكوM.Faucault** يرجع أصولها إلى القرن (١٧م) الأوربي، ليقول أصبح" مبدأ المؤلف يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا"[xiii]. ومن ثم صار الأنا مبدأ يجمع الخطاب

ووحدة معانيه وأصلها.[xiii] أي إن قيمة المؤلف(بكسر اللام) أعلى من قيمة المؤلف بفتح اللام.

إن تحديد " المؤلف" يضمن للعمل الأدبي اتساقه وانسجامه ووحدته الدلالية والتأليفية والسياقية. فعن طريق رصد بيوغرافيته وأعماله، يتمكن المحلل من فهم النصوص وتأويلها: شرحا وتفسيرا، عبر استنطاق الظروف والسيرة واستذكار مدلولات الأعمال الأخرى تناصيا، لفهم كل مايوجد تحت إرغام التشريح والدراسة والاختبار. واهتمت عدة مناهج نقدية بالمؤلف كالمنهج النفسي والمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي. وتم التركيز على حياة المبدع وطفولته وكهولته ووسطه الاجتماعي وثقافته وعلاقاته وأمراضه وعقده وأسراره... وهكذا أصبح " ينظر إلى المؤلف على أنه مايسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج ما، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة وذلك عبر سيرة حياته، ورصد وجهة نظره الفردية وتحليل انتمائه الاجتماعي وموقفه الطبقي واستخراج مشروعه الأساسي. إنه المبدأ الذي يسمح بتذليل التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسة من النصوص: يجب أن يكون هناك، على مستوى معين من فكرة أو رغبته ، من وعيه أو لاوعيه، نقطة تنحل التناقضات انطلاقا منها وتترابط العناصر المتنافرة بعضها ببعض، أو تنتظم حول تناقض أساس وأصل المؤلف بؤرة تعبيرية معينة تتجلى بالتساوي في النتاجات وفي المسودات والرسائل".[xiii]

فقد عمل المجتمع الرأسمالي على تثبيت هوية المؤلف بشتى الوسائل(تشريع حقوق المؤلف، وتحديد العلاقات بين المؤلفين والناشرين وضبط حقوق إعادة الطبع...)، ولا ننسى كذلك أن **لانصون Lançon** و**تين Taine** ركزا على ما يسمى بدكتاتورية المؤلف. وكان لهما تأثير كبير على النقد العربي الحديث من بداية القرن العشرين إلى منتصفه.

فالمؤلف مالك الأثر الأدبي والعمل الفني . وعلى علم الأدب أن يتعلم كيف يحترم المخطوط ويراعي نوايا المؤلف، كما أن المجتمع يسن قوانين تضبط العلاقة بين المؤلف وأعماله من خلال قانون " حقوق المؤلف" وهي قوانين حديثة العهد، حيث إنه لم تتخذ شكلها القانوني إلا مع الثورة الفرنسية.[xiii]

ومازال المؤلف حاضرا – حسب **رولان بارت R.Barthes**- في مطولات تاريخ الأدب ، وترجمات الكتاب واستجوابات المجلات، بل ويتجلى هذا الحضور حتى في وعي الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية.
هذا ولقد استند النقد الأوربي الكلاسيكي لمدة طويلة على مرآة المؤلف في تأويل النصوص وتوثيقها اعتمادا على منظور الوسط ومقترب الشعور واللاشعور. لذا فصورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في"الثقافة المتداولة تتمركز أساسا حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه، ومازال النقد يردد في معظم الأحوال – يقول **رولان بارت**- بأن أعمال **بودلير** وليدة فشل الإنسان **بودلير**، وأن أعمال **فان گوخ** وليدة جنونه، وأعمال **تشايكوفسكي** وليدة نقائصه. وهكذا يبحث دوما عن تفسير للعمل جهة من أنتجه، كما لو أن وراء مايرمز إليه الوهم بشفافية متفاوتة، صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح بأسراره"[xiii]
وإذا انتقلنا إلى الثقافة العربية الكلاسيكية سنجد أنها تمجد الفرد، وتحترم الملكية، وتحارب كل مظاهر النحل والانتحال، والسرقة والادعاء، والإغارة ولوكان ذلك تناصا.
إذاً، فالثقافة العربية الكلاسيكية ترفض أي غياب للمؤلف، فلا بد من هويته الحضورية. ولكي يعتبر النص نصا ينبغي أن يصدر عنه، أو يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة، وقولا مشدودا إلى مؤلف- حجة.
ويظل الخطاب مجال اهتزاز مقلق واستعداد احتمالي متوحش. ولن يوقف هذا التساؤل المحير ويحدد دلالة الخطاب العائمة إلا الانتساب إلى اسم بعينه: فكأن الخطاب إن لم يحمل اسم مؤلفه يكون مصدر خطورة ويصير أرضا غريبة تحار فيها الأقدام وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية مضمونة.
وهكذا يدرك الخطاب انطلاقا من الاسم الذي يوقعه. فالقطعة الشعرية تدرك انطلاقا مما نعرفه سابقا عن مؤلفها، والنادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها إلى ماجن أو رجل متزمت.[xiii]

فمن المعروف أن علماء العربية وأدباءها القدماء كانوا لايتعاملون إلا مع نصوص مؤلف حجة. يقول **عبد الفتاح كيليطو**:" من بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة كما أسلفنا وكذلك نسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا فإذا كان الكلام لايحصى فإن النصوص- كما يقول **ميشيل فوكو**- نادرة. ومن جملة الأسباب التي تفسر هذه الندرة وجوب تحقيق شروط دقيقة لايمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلفا يعتد بكلامه."[xiii]

وأهم مرحلة في حياة المؤلف الحجة" لقاؤه مع شيوخه لقاء مع من لهم الصلاحية ومن يعول عليهم في تبليغ النصوص. وبعد هذا اللقاء يمكنه، إذا أجازوه، أن يصبح في مستواهم وأن يبلغ بدوره النصوص التي تلقاها عنهم... فسواء كتب شعرا أو رسالة أو كتابا أو اكتفى بترديد ما حفظ، فإنه يمتلك نفوذا كبيرا لأنه يصبح أحد الأعمدة التي ترتكز عليها الثقافة، يعني أنه يفوه بنصوص تنضاف إلى النصوص الأخرى المكونة للثقافة. والتحول الذي يحدث لقائل عندما يصبح مؤلفا حجة يظهر حتى في اسمه الذي ينسى ويبدل باسم آخر... فكأن المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد ويطلق عليه اسم جديد.". [xiii]

ولم يكن يتصور المؤلف العصامي في ثقافتنا العربية الكلاسيكية. وكذلك الشخص المغمور ليس بإمكانه كتابة كتاب، وبالأحرى كتابة سيرة ذاتية.[xiii]

ولقد سبب التناسخ واجترار الأقوال وتجميعها في مصنف واحد في تغييب المؤلف الحقيقي وإخفائه حتى صار من الصعب تحديده أو تمييز أسلوب مؤلف ما. يقول **كيليطو** في هذا الصدد:" إن القارئ الذي يسعى لمعرفة مؤلف نص، يعمد إلى تحديد الخصائص الأسلوبية التي ينطوي عليها النص فتقوده إلى اسم هذا المؤلف أو ذاك (...) بيد أنه من العسير الحديث في الثقافة العربية الكلاسيكية عن أسلوب خاص يميز فردا بعينه"[xiii]

ولقد استمر الاهتمام بالمؤلف بصفته ذاتا عليا في الإبداع والإنتاج وتوثيق النصوص حتى ظهرت اللسانيات والبنيوية المغلقة لتعلن موت المؤلف.

وعلى الرغم من ذلك فثمة ثلاث مقاربات لفهم شخصية المؤلف:

أ- **المقاربة الاقتصادية**: وتسعى إلى ربط المؤلف شعوريا ولاشعوريا بفئته الاجتماعية التي ينتمي إليها طبقيا: بروليتاري- بورجوازي- بورجوازي صغير. وهي التي يستوحيها النقد الإيديولوجي (الواقعية الجدلية- البنيوية التكوينية)؛

ب- **المقاربة القانونية**: وتستند إلى بنود القوانين لتلح على حقوق المؤلف.إذ تنص الاتفاقية العالمية الموقعة بجنيف(٦ أيلول ١٩٥٢)، والمعدلة في باريس بتاريخ(٢٤ تموز ١٩٧١) في مادتها الأولى على اتخاذ" كل التدابير اللازمة لضمان حماية كافية وفعالة لحقوقهم.[xiii]

ت- **المقاربة الأدبية**: ترى أن النص هو مرآة لصاحبه ذاتيا أوموضوعيا، علاوة على أن المؤلف له صوت خاص وأسلوب معين في الكتابة كما قال بوفونBuffon :" الأسلوب هو الرجل نفسه".

وبعد هذا ننتقل للحديث عن المؤلف في مرحلة النص المغلق أو البنيوية اللسانية والسيميائية.

٢- مرحلة النص:

أعلنت البنيوية والسيميوطيقا[xiii] موت المؤلف والمرجع، وغيرتهما بالنص أو العلامات اللغوية والبصرية. فإذا كانت البنيوية تقوم على التفكيك والتركيب، وتركز على النص في انغلاقه النسقي، فإن السيميوطيقا- باعتبارها علما للعلامات السمعية والأيقونية- لاتبالي بالمؤلف ولا بما يقوله النص، ومايهمها كيف قال النص ماقاله، أي شكل المضمون، وتستند إلى ثلاثة ثوابت منهجية:[xiii]

أ- التحليل البنيوي

ب-التحليل المحايث

ج - تحليل الخطاب.

والاتجاه نفسه تسير فيه دراسات الشكلانيين الروس التي تروم استكناه ثوابت النص وبناه العميقة في علاقتها بمظاهرها السطحية.
وهكذا أقصت البنيوية بصفة عامة الإنسان والتاريخ باسم البنية، والنظام، واللغة، والنسق، والعلامات. وقد أثبت الأنتروبولوجيون أن الحكاية في المجتمعات الإثنوغرافية لايتكفل شخص بعينه بنقلها، بل يوجد رواة جماعيون.
فمن الواضح –إذاً- أن بعض الكتاب حاولوا خلخلة مملكة المؤلف منذ أمد طويل، ففي فرنسا، يعتبر **ملارميMallarmé** بلا شك أول من تنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان حتى ذلك الوقت يعد مالكا لها.
فاللغة في رأيه هي التي تتكلم وليس المؤلف، فالنقد عند **مالارمي** يدور بمجموعه حول إلغاء المؤلف لصالح اللغة والكتابة.
ويستعمل **فاليري Valery** الذي لم يكن يشعر بالارتياح داخل سيكولوجيا الأنا على إدخال بعض التغيير على نظرية ملارمي. ولكن بما أن ميله إلى إلى النزعة الكلاسيكية كان يشده إلى دروس البلاغة، فإنه لم يتورع عن وضع المؤلف موضع سخرية واستهزاء وشك، ملحا على الطبيعة اللغوية والعفوية لعمل المؤلف، ومؤكدا من خلال كتاباته النثرية الطبيعة اللفظية للأدب، تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة.
و أزال **بروست** عن المؤلف سلطته العظيمة على الرغم من الطابع النفسي الظاهر في تحليلاته. إذ أدخل تشويشا بلا هوادة على المنظور والسرد والعلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته.١٥
لقد أمد **بروست** الكتابة الحديثة بملحمتها التي تعتمد على انقلاب جذري في مجال الكتابة السردية ولاسيما في روايته " **بحثا عن الزمن الضائع**".
وعوض أن يضع حياته في أعماله كما يقال عادة، فإنه جعل من حياته نفسها عملا أدبيا كان كتابه نموذجا عنها.[xiii]
ولقد ساهمت الحركة السريالية في نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه صورة المؤلف مادامت كانت تقول بمبدإ الكتابة المتعددة على مستوى التأليف.[xiii]

وكانت الشكلانية الروسية السباقة إلى إقصاء المؤلف وعزله، والبحث عن النظام والبنيات الثاوية وراء الاختلاف فوق السطح النصي. ومن أهم أسس هذه الشكلانية الإنشائية أنها أدت باستقلال علم الأدب عن العلوم الإنسانية الأخرى لأن شعرية النص بعيدة في نظرها " كل البعد عن أن تحتل الدور فيها المباحث النفسية والاجتماعية وغيرها مما له علاقة بالمؤلف المبدع والقارئ المتلقي. وهكذا طردت الشكلانية من عالمها النقدي ومنهجها التحليلي المؤلف. فللقبض على شعرية النص لامجال للاعتماد على حياة المؤلف ونفسيته وصدقه أو كذبه وإلهامه، ولا لدراسة بيئته وجنسه، ولا للذاتية وأحكام القيمة، ولا لتقمص الناقد بأحكامه المعيارية تحسينا أو تقبيحا دور شخصية الرقيب وصاحب السلطة الجمالية المتحكمة في المبدع والمتلقي، لأن نقدا من هذا القبيل لايمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة ووصفها".[xiii]

وأعدمت اللسانيات والبنيوية المؤلف عندما ركزت على الدال والمدلول وأقصت المرجع وكل ماهو مادي خارجي عن المعطى اللغوي. وقد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في محمولها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك صورة لإسنادها إلى المتحدثين: فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالقائل أو الشخص. وهذا الفاعل الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده يكفي كي تقوم اللغة أي كي تستنفذ.[xiii]

ويعد **رولان بارت** من النقاد الذين أعلنوا إفلاس المؤلف، وخاض صراعا ضد **ريمون بيكار** في كتابه(**النقد والحقيقة)**[xiii] مدافعا عن النقد الجديد الذي لايؤمن بسلطة الكاتب، مادام التناص يتحكم في النصوص الإبداعية، ومادام البحث عن المؤلف بحثا عن الناقد وإغلاقا لكتابة وإعطاء مدلول نهائي للنص . فالنص لاينشأ عن " رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير (هو رسالة" **المؤلف الإله"**) وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ماهو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع

ثقافية متعددة. إن الكاتب لايمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق". [xiii]
والبحث عن المؤلف هو قتل للنص واغتيال للذته، وتعدد دلالاته، وتحنيط قسري لوظيفته الجمالية. فعندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن " أسرار النص يغدو أمرا غير ذي جدوى، ذلك بأن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة، إذ إن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (أو حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبي. وبالعثور على المؤلف، يكون النص قد وجد تفسيره، والناقد ضالته. فلا غرابة إذاً أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد. كما لاغرابة أن يصبح النقد اليوم(حتى ولو كان جديدا) موضع خلخلة مثل المؤلف. فالكتابة المتعددة لاتتطلب إلا الفرز والتوضيح، وليس فيها تنقيب عن الأسرار. [xiii]
ويقوم موت المؤلف عند بارت بوظيفة ثلاثية:

أ- يسمح بإدراك النص في تناصه؛

ب- يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب(عقيدة الأخلاق الأدبية، والتنقيب عن أسراره ليجعله مدركا في لعبة أدلته)؛

ت- يفسح المجال لتموضع القارئ ،إذ إن مولد القارئ يجب أن يدفع ثمنه انسحاب المؤلف.

إذاً، فالبنيوية بجميع تياراتها (الشكلانية-البنيوية- السيميوطيقا- المورفولوجيا الألمانية...) نزعة متعالية تلغي التاريخ وتستلب الإنسان وتقيده بإسار النسق والبنية والنظام والعلامات.
ومع ما بعد البنيوية(**جنيت، تودوروف ، كريستيفا، بارت**) ننتقل إلى مرحلة أخرى هي مرحلة القارئ مادام **بارت** يؤكد أن" ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"[xiii]

٣- **مرحلة القارئ**:

إذا كانت البنيوية اللسانية أغفلت المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ وكل مايمت إلى المرجع بصلة، فإن البنيويين الجدد(التفكيكيون- الشكلانيون الجدد) مثل: **تودوروف** و**دريدا** و**كرستيفا** و**رولان بارت** أولوا أهمية بالغة للقارئ؛ لما له من صلة وثيقة بفهم النص ودور المبدع وطبيعة اللغة. وظهرت نظريات كبرى تركز على أهمية القارئ مثل: النظريات الاجتماعية ونظريات التخاطب ونظريات الاتصال.

من الالتفاتات الأولى إلى دور القراء ما نجده في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد **إدغار ألان بو(Edgar Allen Poe)** ، وما كتبه **شارل بودلير(CH.Baudlaire)** والشاعر الرمزي **فاليري** الذي قال:"لأشعاري المعنى الذي تحمله عليه". xiii

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ مع سوسيولوجية **روبير إسكاربيت(Robert Escarpit)** الذي يرى أن الكاتب" إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أواليأس. ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله. ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء"xiii

وترتكز سوسيولوجية **إسكاربيت** على البحث في الشروط المادية والنفسية والمؤسسية لمباشرة القراءة. وهنا يتفق **إسكاربيت** مع **جان بول سارتر(Sartre)** الذي" أكد أن الجمهور للأثر انتظار، وهو يعني بذلك أن الأثر يحيا، قبل اتصاله بالجمهور، حياة تقديرية، فهو ، قبل النشر، موجود بالقوة، وهون بعد النشر، موجود بالفعل..."xiii

ومن أهم نظريات القراءة نجد فينومنولوجية القراءة مع **جان بول سارتر** التي وضحها في كتابه(**ما الأدب؟**). ففيه يقدم إجابة كاملة عن القراءة

وماهية الكتابة ووظيفتها من خلال تفاعل الذات والموضوع، كما نجد تجريبية القراءة مع **روبير إسكاربيت وجاك لينهاردت** J. Leenhardt **وبيير جوزا Pierre Joza**، وشعرية القراءة مع **ميشيل شارل M.Charles**، ونظرية التقبل مع **ياوس Yauss** و**إيزر Iser**(مدرسة كونستانس) أو مايسمى بجمالية القراءة، وسيميولوجية القراءة مع **رولان بارت وأمبرطو إيكو**.[xiii] وثمة نظريات أخرى مثل نظرية التخاطب حيث يتوقع المرسل (الأديب) من القارئ " أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارئ، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا" يستدعي التأويلات العديدة ويتقبلها فيزداد بها ثراء على ثرائه".[xiii]

وتعتبر جمالية التقبل من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية وتنسب لجامعة كونستانس ومن ممثليها **ياوس** و**إيزر**. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار والمسافة الجمالية والقارئ الضمني وفعل القراءة والقطب الفني والقطب الجمالي ومرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدلالة.

ولا ننسى كذلك سيميولوجية القراءة مع **رولان بارت** التي اهتمت بالقارئ والقراءة ولذة النص، واعتبر **بارت** أن الناقد الجديد ليس سوى قارئ عليه أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى، وأن على المؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد في نظره قراءة. وميلاد القارئ مرتبط بموت الكاتب. إن النص " يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم

يعد من الممكن أن يكون شخصيا: فالقارئ إنسان لاتاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال".[xiii]
هذه –إذاً- أهم النظريات حول القراءة والقارئ، وتبيان لدورها في انبناء النص واستهلاكه والتلذذ به وإعادة إنتاجه. وقد تكون القراءة مغلقة أومفتوحة حسب مرجعيات القارئ الثقافية وظروفه النفسية والاجتماعية.

٤- عودة المؤلف:

على الرغم من تلك النداءات التي تدعو إلى موت المؤلف وتغييره بالنص وبالقارئ، فإنها تظل نداءات بلا صدى، وتحمل في طياتها ثغرات منهجية وتصورات لاتشفي الغليل، ولا تشبع العقول، ولا تقنع النقاد والباحثين. فالنقد الأدبي عملية متكاملة عليها أن تلم بجميع جوانب النص الأدبي من مؤلف ونص وقارئ وواقع، وأي إقصاء لعنصر من هذه العناصر يجعل العمل الوصفي ناقصا ومختلا تعوزه الموضوعية والإحاطة الشاملة والاستقصاء العلمي. فإننا نميل إلى استغلال منهج متكامل يراعي جميع عناصر النص الإبداعي من ملحقات موازية داخلية وخارجية والبنى الدلالية والتركيبية والتداولية مع التركيز على الكاتب والنص والقارئ والواقع.
إن عودة المؤلف ضرورة منهجية وتأويلية بعد فشل المقاربات البنيوية ومناهج التقبل ونظريات التلقي كما يرى **موريس كوتوريي Maurice Couturier**[xiii]. فكل منهج يهمل في بذرته نواقص فنائه. لهذا ينبغي أن نلم بجميع مكونات النص الأدبي الأساسية، وأن نستفيد من جميع النظريات الأدبية والنقدية القديمة والحديثة على السواء.
فهذا بارت نفسه يرى أن المؤلف ماتزال سلطته قائمة على الرغم من أنه أعلن موته، والنقد الجديد لم يعمل في أغلب الأحوال إلا على تدعيمها.[xiii]
والدليل على أهمية المؤلف في مقاربة النص الإبداعي، تلك الضجة التي أحدثها الطلبة في فرنسا سنة ١٩٦٨م بدعوتهم إلى سقوط البنيوية، لكونها تقتل الإنسان وتقصي التاريخ لحساب النص والنسق والنظام، ناهيك عن

الأوهام التي وقعت فيها البنيوية لما حصرت عملها في التقعيد والوصف الموضوعي المجرد للبنية الداخلية للنص وما يتشابك فيها من علاقات. فقد اعتبرت البنيوية كما رأينا النص نظاما مغلقا لاعلاقة له بالكاتب المبدع ولا بالتطور التاريخي. وفتح عليها كل هذا باب النقد على مصراعيه سواء من غير البنيويين كالنقد الوجودي على يدي **سارتر** والنقد التاريخي على يد الكثيرين منهم **روجيه جارودي** الذي رأى أن البنية من حيث هي مسلمة أولوية يجب أن تكون نقطة بداية لانقطة انتهاء، ومن ثم فإن قولها بموت الإنسان هو ضد النزعة الإنسانية. فهناك من النقاد البنيويين أنفسهم من كان له نفس الرأي مثل **جوليا كريستيفا**، و**تودوروف**، **ورولان بارت**، **وجيرار جنيت**، **وفيليب سولرز**، **وجاك لاكان**، **وجاك دريدا** ، و**فوكو** الذي أكد أنه من" العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع. لذلك دعا إلى وجوب التفريق بين الذات الفردية للمؤلف وهي التي عد نكرانها من العبث، والذات المعرفية وهي التي يشترك فيها المؤلف مع ذوات أخرى".[xiii]

تحمل عتبة " **اسم المؤلف**" دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه. وحضور اسم الكاتب أو الشاعر أو الروائي يزكي العمل ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج. وعبره يتعرف القارئ إلى المؤلف(بفتح اللام) ويكون أفق انتظار خاص كلما أصدر ذلك المبدع كتابا آخر. وهكذا فوجود المؤلف على غلاف الكتاب يعني حضوره والتعريف بالعمل وتوقيعه تجنبا لكل ادعاء وانتحال وسرقة أدبية أو علمية. وينبغي أن نميز بين مؤلف لم يكتب إلا كتابا واحدا، وهذا لايثير فضول القراء ولا يفسح أمامهم أي أفق انتظار، والمؤلف الذي كتب مؤلفات عدة. وأثبت وجوده بأعماله السابقة. فهذا الكاتب ينتظره القراء باستمرار ويترقبون إصداراته الجديدة لأنهم كونوا حوله تصورا أسلوبيا وأجناسيا ودلاليا. يقول **فيليب لوجون PH. Lejeune** بهذا الصدد:" ربما لايصبح المرء مؤلفا إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الاسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف"العامل المشترك" الذي يجمع على الأقل نصين مختلفين. ويعطي من ثم فكرة شخص لايمكن أن يرد على نص بعينه من هذه النصوص، ويمكنه أن ينتج نصوصا أخرى فيتجاوزها جميعا."[xiii]

إن تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي سواء من قبل الناشر أم المبدع نفسه أم نهجا على خطة التقليد السائد في طبع الكتب والمنشورات يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ. وإن اسم أي مؤلف على الغلاف ، لايعدو كونه ركاما من الحروف الميتة"، فحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص،فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه بحق للقراءة. أما حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول".[xiii]

تلكم – إذاً- أهم المحطات الأساسية التي عرفتها صورة المؤلف والتي يمكن اختزالها في ثنائية الإقصاء والإثبات أو ثنائية الاعتراف والإنكار، ولكن يبقى المؤلف عنصرا ضروريا لايمكن الاستغناء عنه أثناء مقاربة النصوص وتحليلها وتأويلها على الرغم من وجود ظاهرة التناص.

<u>الهوامش:</u>

١- د. سالم يفوت: **<u>المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر</u>**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٩، ص:٦٤؛

[xiii] -Foucault(M) **<u>: l'ordre du discours</u>**. Gallimard ١٩٧٢.P :٣١ ;

[xiii] - IBID .P :٢٨

[xiii]- عبد السلام بنعبد العالي: **<u>التراث والهوية</u>**، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط١ ،١٩٨٧، صص:٨٢-٨٣؛

[xiii] - نفسه، ص: ٨٢؛؛

- [xiii]- نفسه، ص:٨٢؛

[xiii]- عبد السلام بنعبد العالي: (المؤلف في تراثنا الثقافي)، **<u>التراث والهوية</u>**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ ن ١٩٨٧، ص:٨٣؛

[xiii]- د. عبد الفتاح كيليطو: **<u>الأدب والغرابة</u>**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٣، ص:١٥؛

[xiii]- نفسه، ص:١٦؛

[xiii]- د. عبد الفتاح كيليطو: **الحكاية والتأويل**، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص: ٧٤؛

١١- د. عبد الفتاح كيليطو: **الكتابة والتناسخ**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٨٥، صص:٨-١٠

[xiii]- عبد الباسط الكراري: (موت المؤلف والنص من منظور التكوينية النصية)، **الملحق الثقافي**، الاتحاد الاشتراكي، العدد:٨١٧، ١٤ مارس ص:٤؛

[xiii]- كما ترى جماعة أنتروفيرن Groupe d' Entreverne

[xiii]- Groupe D'entreverne :ص ،: **Analyse sémiotique des textes**, ed : Toubkal.Casablanca.١éd, ١٩٨٧.p :٧-٨ ;

[xiii]- رولان بارت**: درس السيميولوجيا**، ص:٣١؛

[xiii]- نفسه، ص: ٨٤؛

[xiii]- محمد الهادي المطوي: (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، **المجلة العربية للثقافة**، تونس، السنة ١٦، العدد٣٢، ١٩٩٧، ص:١٨٧؛

[xiii]- رولان بارت**: درس السيميولوجيا**، ص:٨٤؛

[xiii]- رولان بارت: **النقد والحقيقة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٨٥؛

[xiii]- رولان بارت: نفسه، ص:٨٥؛

[xiii]- نفسه، ص: ٨٦؛

[xiii]- نفسه، ص:٨٧؛

[xiii] --Paul Valéry : **OEUVRES**.ed.Pléade.Paris

[xiii]- د. حسين الواد: **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، المغرب، ط ٢، ١٩٨٥، ص:٧٩؛

[xiii]- نفسه، ص: ٧١؛

[xiii]- د. رشيد بنحدو: (قراءة في القراءة)، **مجلة وليلي**، المغرب، العدد رقم ٤،صص:٣-٢١؛

[xiii]- د. حسين الواد: مرجع سابق،ص:٧٥؛

[xiii]- رولان بارت: **درس السيميولوجيا**،ص: ٨٧؛

[xiii] - Maurice couturier : **la figure de l’auteur**, paris, Seuil, ١٩٩٥;

[xiii]- رولان بارت: **المرجع السابق**،ص:٨٢؛

[xiii]- محمد الهادي مطوي: نفس المرجع السابق، ص: ١٨٨؛

[xiii] -PH.LEJEUNE : **Le pacte autobiographique**.Paris.Ed/du Seuil, ١٩٧٥, p : ٢٣ ;

[xiii]- د. حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص:٥٩-٦٠.

٩ - اللغة في الخطاب الروائي العربي

تعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة : سردية ووصفية ومشهدية وبلاغية وحرفية. لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة من خلال استعمال تعابير مسكوكة أو مستنسخات تناصية أوتعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية و رمزية . و من ثم،فأي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية فإنه لن يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميزا. ومن ثم يمكن القول: إن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي. إذاً، ماهو سياق الاهتمام باللغة الروائية؟ وما أنواع الرواية من خلال التشكيل اللغوي؟ وهل يمكن تحديد محطات أساسية للتطور الروائي من خلال التصوير اللغوي؟ وما هي الكيفية التي نعالج بها إشكالية الفصحى والعامية؟ هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول عرضها في هذا المقال المتواضع هذا.

١ - اللغة الروائية والمقاربات النقدية:

لقد تعامل الكثير من النقاد والدارسين مع اللغة الروائية باعتبارها مادة تعبيرية وحاملة للفكر ومضامين النص وأبعاده المرجعية. إلا أن هناك من كان يدرسها من خلال مقاربة بلاغية تقليدية تركز على الصور الشعرية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية ورصد للمحسنات البديعية

ومواصفات اللغة كالرصانة والجزالة والسلاسة والليونة ....وكانت هذه المقاربة البلاغية تسقط مفاهيم البلاغة الشعرية على الرواية دون مراعاة خصائصها النوعية والتجنيسية وبنائها التعبيري المعقد وطاقته البلاغية واللغوية والتركيبية. وحاولت المقاربات المرجعية سواء الاجتماعية منها أم النفسية ربط اللغة بمفاهيم التحليل النفسي والوعي واللاوعي وعلاقتها بذات المبدع أو ربط اللغة بماهو اجتماعي وطبقي ومدى تعبيرها عن الصراع الاجتماعي بين الفئات الاجتماعية وجنوحها نحو الواقعية والتصوير الموضوعي المحايد بعيدا عن الإنشائية ولغة الاستعارات. ويعني هذا أن الرواية ظلت " ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط. كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها تهمل إهمالا تاما أو تدرس عرضا وبلا مبدئية: كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة. وبالتالي، كانت تطبق عليها تطبيقا غير انتقادي مقولات الأسلوبية التقليدية(وأساسها المجاز)، أو كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أي معنى أسلوبي محدد ومدروس".[xiii] وبعد ذلك أتت اللسانيات لدراسة اللغة دراسة علمية بتفكيك المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والدلالية وتركيبها بواسطة تحليل بنيوي محايث قائم على مجموعة من الثنائيات، ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللغة والكلام، وثنائية المحور التركيبي والمحور الاستبدالي، مهملة بذلك بلاغة اللغة الروائية ومستويات التشخيص فيها. وهذا ما كان يشير إليه المنظر الروسي **ميخائيل باختين** بقوله:"إن وحدة الرواية، والقضايا النوعية المتعلقة ببنائها، انطلاقا من عناصر متعددة اللغات، ومتعددة الأصوات، ومتعددة الأساليب- وهي غالبا عناصر متعلقة بلغات مختلفة- كل هذه الأشياء تقع خارج حدود مثل هذه الأبحاث اللسانية التقليدية".[xiii]... لكن اللغة الروائية ستعرف انتعاشها مع البلاغة الجديدة أو أسلوبية الرواية التي ظهرت في العقد الثاني من القرن العشرين مع الشكلانيين الروس ولاسيما **ميخائيل باختين** في كتابيه:(**جمالية الرواية**

ونظريتها)، و(**شعرية دوستفسكي**)، حيث أعاد للصورة الروائية واللغوية قيمتها التعبيرية ومكانتها التجنيسية ودراستها بمفاهيم النوع الروائي بعيدا عن معايير الشعر ومفاهيمه البلاغية التقليدية التي تنحصر في ثنائية المشابهة والمجاورة. ويعني هذا أن أسلوبية الرواية قد تخلصت إلى حد ما من أدوات البلاغة التقليدية أو طعمتها بمفاهيم جديدة تراعي خصوصية الرواية من ناحية الجنس والنوع. وأصبحت للأسلوبية مصطلحاتها التقنية والمفاهيمية التي تكون غالبا مستنبطة من الخطاب الروائي نفسه. وقد نتج عن هذا الاهتمام الأسلوبي **الباختيني** أن أخذت " الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية، فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي، وقامت، من جهة أخرى، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة"[xiii]. وقد طرح **باختين** في هذين الكتابين مفاهيم أسلوبية جديدة في دراسة اللغة الروائية مثل: التهجين والباروديا والمحاكاة الساخرة والتهجين والأسلبة والتنويع والصورة الروائية والحوار والتناص والمنولوجية والبوليفونية... وصارت كتابات **باختين** فيما بعد مرجعا أساسيا للدراسات البويطيقية والسيميائية وجمالية التلقي في التفاعل مع النصوص وتلقيها وتأويلها. وقد حاول **باختين** أن يجمع في دراساته بين التحليلين: الشكلاني والمادي وقد تأثرت به **جوليا كريستيفا** كثيرا في مقارباتها السيميائية في دراسة الشعر والرواية.

هذا، وإن اللغة الروائية عند **باختين** تتجاوز الكلمات القاموسية والألفاظ المفردة إلى بناء النص الروائي الذي يستند إلى تعدد الأصوات والمنظورات السردية والأجناس وتداخل الخطابات والأساليب اللغوية .

ومن هنا يميز **باختين** بين الرواية المنولوجية والرواية البوليفونية. إذاً، فما خصائصهما الشكلية والدلالية؟

٢- **الرواية المنولوجية والرواية البوليفونية:**

إذا كانت الرواية المنولوجية هي الرواية التي تتكئ على تصور إيديولوجي أحادي وتشكيل سردي مبني على أحادية السارد المطلق العارف بكل شيء، وهيمنة السرد على الخطاب المعروض، وعدم تنويع اللغة، والاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة والتكرار والمعاودة والفرادة الأسلوبية. أما الرواية البوليفونية أو الرواية الحوارية التي يفضلها **باختين** على الرواية المنولوجية فهي التي تمتاز بالأصوات المتعددة واللغات المختلفة والأجناس المتنوعة وتعدد الخطابات التناصية والمستنسخات النصية وتنوع السجلات اللغوية واختلاف المنظورات السردية والتصورات الإيديولوجية حيث يترك للقارئ اختيار الموقف الذي يلائمه والشخصية التي توافق تطلعاته الفكرية والذهنية والعقدية. ويعني هذا أن الرواية المنولوجية ذات صوت واحد ولغة مفردة وإيديولوجية مطلقة أحادية الجانب حيث يتحكم الكاتب في شخصيات المتن الحكائي كيفما يشاء يوجه مصائرها بطريقة علنية مسبقة. أما الرواية البوليفونية فتحرص على تنويع الخطاب باستعمال أساليب لغوية وبلاغية مختلفة تتراوح بين الحوار الداخلي(المناجاة) والوصف والحوار الخالص والرسالة والسرد بكل أنواعه، واستعمال اللهجات المحلية وسجلات مختلف الشرائح والفئات الاجتماعية في إطار تواصل تداولي سياقي، فضلا عن توظيف المؤشرات التناصية والمتناصية ذات مرجعيات تفاعلية تاريخية وفنية وأدبية وفلسفية وإعلامية ودينية...إنها باختصار رواية متعددة الأبنية والأصوات والأجناس ، كما أنها مرجعيا هي رواية ديمقراطية في الطرح الإيديولوجي والتشكيل النصي واللغوي تركز على صراع الشخصيات وتناقض مواقفها ولغاته الخاصة التي تجعلها تنتمي لجماعة لغوية معينة تتجلى لنا بكل وضوح في الخطاب الروائي.[xiii] ولكن يلاحظ أن **باختين** لا يشير إلى الرواية المنولوجية أو مايسمى بتيار الوعي كما عند جيمس جويس وكافكا وهمنغواي وفيرجينيا وولف

ودون باسوس؛ لأن هذه الرواية قمة في العطاء اللغوي وانزياح ملحوظ في الأسلبة والتذويت(نسبة إلى الذات) وإنجاز جديد في مجال التصوير اللغوي، وعظمتها الأسلوبية ليست بأقل من عظمة الرواية البوليفونية التي نجدها عند دويستيفسكي. لذلك، لايقصد **باختين** بالرواية المنولوجية تلك الروايات التي ذكرناها آنفا، بل يقصد الرواية العادية ذات الصوت الواحد خاصة في روسيا الاتحادية.

ومن أهم النماذج الروائية العربية التي تمثل الرواية البوليفونية كما نظر لها **ميخائيل باختين** رواية **لعبة النسيان** للكاتب المغربي محمد برادة حتى إنه حاول أن ينجز رواية طبق فيها وصفة **باختين** تطبيقا حرفيا أمينا، ولاسيما أنه من السباقين إلى ترجمة الفكر الباختيني في العالم العربي. ولا ننسى كذلك الروايات التجريبية الجديدة التي نوعت تشكيلها اللغوي كما لدى عبد الله العروي في **أوراق** وبنسالم حميش في **مجنون الحكم** و**العلامة** وأحمد المديني وصنع الله إبراهيم وآخرين كثيرين.... أما معظم الروايات العربية الأخرى وخاصة الروايات الواقعية والرومانسية فتبقى روايات منولوجية أحادية الأسلوب والمنظور والراوي والإيقاع، وهذا ما كان يشير إليه عبد الله العروي بقوله:" لقد كانت رواية القرن ١٩ الكبرى الموضوعية تتطلب على الأقل ثلاث لغات: واحدة تؤسس الموضوعية، وهي وسيلة الاتصال. والثانية تحدد أسلوب الكاتب. وأخيرا اللغة أو عدة لغات تستخدم لإعطاء خصائص الشخصيات. ونادرا ما تحتوي رواية عربية أكثر من لغتين، وفي أكثر الأحيان، لاتكون الثانية سوى لغة متقطعة..".[xiii]

ويبين لنا هذا القول مدى أحادية لغة الرواية العربية ومدى منولوجيتها التصويرية وانعدام التنوع اللغوي والتعددية في هذه الرواية إلا في حالات قليلة، وحتى إن اللغة الثانية قد أصيبت بالركاكة والاختلال ورداءة التركيب ونقص خاصية الأسلبة والتعددية اللغوية.

٣- أنواع التشكيل اللغوى على ضوء التطور الروائي:

إذا تأملنا الخطاب الروائي في تطوراته الأسلوبية واللغوية فإننا نجد أنماطا من التصوير اللغوي على الشكل التالي:

أ- **لغة التصوير المباشرة** كما عند الرواية الواقعية والرواية الطبيعية والرواية الجديدة.

ب- **لغة التصوير التراثية** كما لدى مدرسة التأصيل الروائي أومايسمى بالرواية التراثية..

ت- **لغة التصوير الشعرية المجازية** كما في رواية المحكي الشاعري.

* لغة التصوير المباشرة:

كانت اللغة التصويرية عند الواقعيين كبلزاك وفلوبير وتولستوي وستندال وعند الطبيعيين كإميل زولا تتسم بالموضوعية المباشرة الرصينة والمفاهيم التقنية والريبورتاج الواقعي التوثيقي القائم على محاكاة الواقع وتصويره تصويرا تقريريا حرفيا جافا خاليا من التصوير البياني والوظيفة الجمالية الإيحائية والانزياح الفني ، وكان الغرض من كل ذلك هو إضفاء الواقعية والإيهام بصدق الواقع والفضاء التخييلي الذي تنقله الرواية. كما كانت الرواية الجديدة مع نتالي ساروت وآلان روب گرييه وريكاردو تحارب النعوت والانزياحات والمجازات وتهتم برصد الأشياء أو عالم الأشياء. وكل هذه الخصائص اللغوية تنطبق على الرواية العربية وخصوصا روايات نجيب محفوظ الواقعية(بداية ونهاية- الثلاثية-....)، وروايات عبد الرحمن الشرقاوي (الأرض- الفلاح...)، وعبد الكريم غلاب(دفنا الماضي- المعلم علي....)، ومبارك ربيع(الريح الشتوية...)، وما كتبه الروائيون العرب الجدد مثل صنع الله إبراهيم ومحمد شكري وعبد الرحمن مجيد الربيعي

وغسان كنفاني ومحمد عزالدين التازي و شغموم الميلودي ومحمد الأشعري ومحمد برادة...

* لغة التصوير التراثية:

تستند الرواية التراثية إلى لغة التخييل والإسقاط التاريخي واللغة البيانية المسكوكة الطافحة بالمستنسخات النصية ذات الطاقة الإحالية التفاعلية كما تعمل على تعتيق اللغة وتأصيل الأسلوب وتضمينه بعبارات تراثية وترهينه بأجواء التراث على الرغم من إيحاءاته المعاصرة. كما تتميز هذه اللغة بالمفارقة والترميز والأسلبة والتهجين وتداخل اللغات (العتيقة والمعاصرة، الفصحى والعامية)، وتعدد الأصوات، كما يلاحظ التماهي الأسلوبي والتاريخي بين زمن المغايرة وزمن الثبات أو الماضي والحاضر.
وعليه، فاللغة في الرواية التراثية هي لغة المفارقة الساخرة والباروديا والمقتبسات النصية والتضمين والمحاكاة، وتحمل اللغة في طياتها إيديولوجية العصر، أي إن اللغة ليست بريئة في حمولاتها الفنية، والرمز في هذه الرواية" يتشعب في عدد لانهائي من الانطلاقات الدلالية".[xiii]
وتتمظهر هذه اللغة التراثية عند روائيين حاولوا تأصيل الكتابة الروائية العربية لخلق حداثة تتواصل مع السرد العربي القديم وتتجاوب مع خصوصيات القارئ أو الإنسان العربي. ومن أهم هؤلاء الروائيين: محمود المسعدي (حدث أبو هريرة قال...)، وجمال الغيطاني(الزيني بركات والتجليات وكتاب الليالي...)، وبنسالم حميش(مجنون الحكم والعلامة ومحن الفتى زين شامة)، وأحمد توفيق(جارات أبي موسى)، ورضوى عاشور(ثلاثية غرناطة)، ومبارك ربيع(بدر زمانه)، ونجيب محفوظ(ليالي ألف ليلة)، وإميل حبيبي(الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس)، الخ...

* لغة التصوير المجازية:

تعتمد هذه اللغة على التصوير الاستعاري و الكنائي والترميز وتفجير اللغة والشاعرية والمفارقة فضلا عن المزاوجة بين المحكي السردي والمحكي الشاعري كما نظر له **جان إيف تادييه** [xiii] **J.Y.V.Tadié**.
ويعني هذا أن اللغة في هذا الخطاب خليط من الغنائية والسردية الدرامية وتكثيف للصور الشعرية والنثرية واستخدام كبير للرموز والألفاظ الموحية المعبرة وتأنيث القاموس وتليينه باللغة الشعرية النابضة بإيقاع التذويت والتلوين البياني والبديعي واستخدام الكلمات المتعددة الدلالات واستثمار اللغة الشاعرية الانزياحية والإيحائية قصد خلق الوظيفة الشعرية والجمالية الخارقة. ومن أهم الروائيين الذين ارتكنوا إلى هذا الخطاب السردي الشاعري نذكر على سبيل المثال: حميدة نعنع في روايتها(**الوطن في العينين**) التي قال عنها الدكتور حميد لحمداني:" وإذا كانت لهذه الرواية قيمة جمالية ودلالية معينة، فهي ليست صادرة أبدا عن الحوارية، ولكن عن جوانب أخرى كاستغلال المعطيات التاريخية المرجعية ثم استخدام الأساليب الشعرية على مستوى العبارات بحيث يتم إغراق ماهو تاريخي فيما هو شعوري، يضاف إلى ذلك استغلال المفارقة الفنية بين زمن الأحداث وزمن السرد". [xiii]
وهناك روايات شاعرية أخرى **كحجر الضحك** لهدى بركات **ورامة والتنين** لإدوار الخراط **وأوراق** لعبد الله العروي **وسوانح الصمت والسراب** لجلول قاسمي....

٤ - إشكالية الفصحى والعامية في الخطاب الروائي العربي:

وهناك قضية شائكة أخرى مرتبطة بلغة الخطاب الروائي العربي تتعلق بالعامية أو اللهجات المحلية، وتتمثل في الصيغة التالية: هل سنكتب بالفصحى أم بالعامية المصرية أو بالعاميات الأخرى أم نزاوج بينها مثلما

فعل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ؛ لأن هذه المزاوجة تضفي على النص الروائي نوعا من الواقعية والصدق الفني؟!
هناك ردود مختلفة للجواب عن هذه القضية العويصة، فهناك من يدعو إلى توظيف العامية فقط كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي في روايته(**الأرض**)، وهناك من يدعو إلى تفصيح الرواية كما يدعو إلى ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض في قوله:" ينبغي أن نكتب الحوار باللغة العربية الفصحى وأن نكتب لكل مستوى مقامي باللغة المناسبة، فالقراء هم طلبة جامعيون فلماذا لانكتب لهم بالعربية؟ فمن يفهم العامية الجزائرية/المصرية/ الأردنية/ المغربية. إذاً، لابد من تفصيح اللغة الحوارية أو سردنة الحوار بلغة شعرية جميلة. ولايعني أن الكتابة بالعامية هي كتابة واقعية تعبر عن مستوى المتكلم الاجتماعي والثقافي.
إن هذه الظاهرة المزعجة عرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كاد بلزاكBalzac وهيجوVictor Hugo وسواهما ينادون بالويل والثبور، وعظائم الأمور، مماقد يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروست فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية".[xiii]
وهناك من يتبنى المزاوجة والتعددية اللغوية لمراعاة الفوارق الطبقية والاجتماعية واستخلاص الأبعاد الإيديولوجية من خلال صراع اللغات وتعدد الأساليب كما نجد ذلك في روايات توفيق الحكيم(يوميات نائب في الأرياف...)، ومحمد برادة(لعبة النسيان على سبيل الخصوص...).
وفي رأيي ، من الأفضل أن نقوم بتفصيح الرواية وجميع الفنون والأجناس الأدبية وخاصة السينما. وذلك لأننا لانفهم مايقوله العراقيون ولا الكويتيون ولا الأردنيون ولا التونسيون. فكم من مسرحيات هادفة وجادة لاتحقق التواصل بين المغاربة والمشارقة! والسبب يعود إلى كثرة العاميات واختلافها من بيئة إلى أخرى. لذلك لابد من استخدام اللغة العربية في جميع المقامات التخاطبية لنحقق التواصل بين المرسل والمتلقي، ونرفع من مستوى الثقافة والتواصل الأدبي والفني في عالمنا العربي. وينبغي كذلك أن تكون اللغة الروائية خاضعة لقواعد البيان العربي وقابلة لتفجيرها انزياحا وإبداعا واشتقاقا وتوليدا لخلق حداثة فنية. ويقول عبد

الملك مرتاض:" إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالمية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا... غير أن عدم علوها لايعني إسفافها وفسادها وهزالتها وركاكتها...، ذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء".[xiii]

وبناء على ماسبق، ستبقى اللغة أهم مكون جمالي وإبداعي في عملية الخلق الروائي بعد أن استغنى الروائي المعاصر عن عدة مكونات سردية مثلك الشخصية والحدث والفضاء، ولكنه لايمكن له أن يستغني عن اللغة في التصوير والتشكيل وسرد الأحداث. وبالتالي، على الروائي أن يكون قادرا على توليدها واستثمارها واستعمالها في أحسن الصيغ الاستعارية والمجازية: تقريرا أو تفجيرا أو إيحاء أو تعيينا. ولابد أن تكون اللغة تناصية خاضعة للتعدد الحواري والأسلبة والتهجين الأسلوبي، ولكن في إطار مراعاة اللغة العربية الفصحى بقواعدها المعيارية وأبعادها البلاغية والجمالية. ولقد صدق عبد الملك مرتاض حينما قال:" اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية(PERSONNAGE) كثيرا من الامتيازات الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء آخر غير جمال لغتها، وأناقة نسجها".[xiii]

وأخيرا، ننبه نقادنا- خاصة نقاد الخطاب الروائي- إلى الاهتمام باللغة الروائية، وأن يحاولوا دراستها اعتمادا على مفاهيم اللسانيات النصية المعاصرة والأسلوبية الحديثة لا بمفاهيم البلاغة القديمة، وأن يوسعوا من مفاهيم ماورثناه عن البلاغة القديمة ، وأن يحللوا المقاطع اللغوية في إطار الوحدة الكلية للرواية، مراعيا تنوع أسلوبها وخطابها النوعي والأجناسي. وألا نسقط مفاهيم الشعر على الرواية إلا إذا أفرغناها من محتوياتها الضيقة، وشحّناها بطاقات أكثر اتساعا وإحاطة لفهم الرواية وتذوق جمالياتها.

الهوامش: [xiii]-

١- ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط ١ ،١٩٨٨ ، ص:٧؛

[xiii] - M.BAKHTINE : **ESTHETIQUE ET THEORIE DU ROMAN**. Traduit du russe par Daria Olivier. GALLIMARD.١٩٧٨.P :٩٠ ;

[xiii]- ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٨، ص:٩؛

[xiii]-M.BAKHTINE : le roman polyphonique, in : la **Poétique de Dostoïevski**, SEUIL ١٩٧٠, p : ٣١ ;

[xiii]- د. عبد اللع العروي: **الإيديولوجية العربية المعاصرة**، تحقيق محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، لبنان،ط٦،١٩٧٠،ص:٢٥٣؛

[xiii]- د. سيزا قاسم: **روايات** عربية- قراءة مقارنة- شركة الرابطة، ط١، ١٩٧٧، ص:٦٤؛

[xiii] - A regarder : J.Y.Tadié : **Le récit poétique**.Edition PUF.١٩٧٨ ;

[xiii]- د. حميد لحمداني:**أسلوبية الرواية**، منشورات دراسات سال، ط١، ١٩٨٩، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ص:٧٢؛

[xiii]- د. عبد الماك مرتاض: **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، عدد:٢٤٠، ط١، ١٩٩٨، ص:١١٩-١٢٠؛

[xiii]- عبد الملك مرتاض: نفسه، ص: ١٢٦؛

[xiii]- نفسه، ص: ١١٦.

١٠ - جارات أبي موسى لحمد توفيق(مقاربة تناصية)

تندرج رواية(**جارات أبي موسى) لأحمد توفيق** ضمن التخييل التاريخي والتخييل الصوفي؛ لأنها تستعرض تناصيا تاريخ بني مرين ولاسيما فترتي **أبي الحسن المريني** وابنه **أبي عنان**، وتنفتح بصفة عامة على تاريخ المغرب في العصر الوسيط الذي يشكل سياقها التناصي. ويتسم العصر المريني بالإحن والحروب والهزائم والصراعات الداخلية والخارجية. وفي هذه الفترة، اشتد بالخصوص الصراع بين الموحدين والمرينيين، ووقعت **معركة العقاب** التي انهزم فيها المغاربة أمام الإسبان في الأندلس. وبدأ الاضمحلال العربي في الأندلس ينذر بالسقوط المبكر مع تحالف الجيوش المسيحية فيما بينها لاسترجاع الأندلس. و قد فشل **أبو الحسن** في توسيع إمبراطوريته المغاربية بعد هزيمته في الانتصار على الأعراب في تونس، وضاع أ سطوله غرقا في البحر، وتفشى الفساد في بلده المغرب وعاصمته **تامسنا** ومدينته الاستراتيجية **شالة(سلا)** التي تجري فيها أحداث الرواية.

وأمام تفشي المحن والمنكرات والفساد بكل أنواعه وتعاظم الاستبداد في الدولة المرينية ظهر الخطاب الصوفي أو المناقبي، و تكاثرت الجماعات الطرقية كرد فعل على هذا العصر الموبوء بالتسلط والظلم والاعتساف وغطرسة السلطان وأعوانه. وبرز رجال صوفية ومجاذيب وأولياء صالحون على هامش المجتمع رافضين الواقع السائد، لاجئين إلى العزلة والخلوة الصوفية، منتقدين المجتمع المتردي و غير مبالين بالانصياع لمواضعاته المختلة ومقاييسه الجائرة، باحثين عن واقع ممكن يتمثل في التغيير الذاتي والنفسي؛ لأن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم. وكل هذا المعطى التاريخي والصوفي شكل إطار الرواية وسياقها التناصي الخارجي، بالإضافة إلى كتابات **أحمد توفيق** التاريخية عن العصر الوسيط وتحقيقاته لكتب التصوف جعلت الكاتب الروائي بطريقة شعورية أو غير شعورية يخضع لهذه المؤثرات التناصية بشكل أو بآخر.

وتتفرع رواية(**جارات أبي موسى**) إلى عدة قصص فرعية يتحكم فيها قانون التضمين والتناسل السردي وتفريع الحبكة السردية الكبرى إلى قصص نووية كبرى وصغرى لتعضيد المحكي وتنويره: توضيحا وتفسيرا. ومن هذه القصص نجد: قصة **شامة** وقصة **أبي موسى** وقصة **ملالة** وقصة **كبيرة** وقصة **رقوش** وقصة **خوليا بنت بدرو** وقصة **مماس** وقصة **إجا** وقصة **بيا**؛ إلا أن قصة أبي موسى وقصة شامة هما القصتان الرئيسيتان في الرواية. وتحيل القصة الأولى على ماهو تاريخي وتحيل القصة الثانية على ماهو صوفي. وتتقاطع القصتان في آخر الرواية عندما ترحل شامة إلى فندق التجار بسلا مع زوجها الإسباني الذي أسلم عندما قصد المغرب لتزيين معمارية المساجد والمدارس المرينية الدالة على حضارتهم الزاهية. وفي هذا الفندق، يسكن أبو موسى الرجل الصوفي الذي كان جارا وفيا ومخلصا وأمينا لمجموعة من الشخصيات الأنثوية التي غدر بهن المجتمع الظالم.

هذا، وإن شامة شخصية رئيسية في الرواية جميلة الحسن، طيبة الأخلاق والخلقة، ذكية وذات خبرة في الحياة و التدبير المنزلي، وتمتلك الكفاءة و القدرة في التعامل مع الآخرين. وهذه الشخصية باسم علمها تذكرنا تناصيا بشخصية مماثلة في **رواية سيف بن ذي يزن** كانت حسناء في غاية الحسن والبهاء هي التي سيظفر بها البطل **ذو يزن** حسب مرويات الأسطورة. وكانت شامة الرواية خادمة في سلا عند قاضي المدينة الورع قاضي القضاة **ابن الحفيد** الذي رباها أحسن تربية، وبعد ذلك تزوجها قاضي السلطان **الجورائي**. وقد ارتحلت شامة مع بعلها إلى فاس، وكادت أن تتعرض للموت سما بسبب مكيدة الزوجة الأولى **للجورائي** لولا تدخل الطبيب اليهودي الذي أنقذها من أنياب المنية المحتومة. لكن هذا القاضي كان يعاني من العجز الجنسي؛ لذلك بقيت شامة بكرا عذراء. ولما عادت شامة من سفرها مع حاشية السلطان ضمن الأسطول البحري العسكري لتوسيع مملكة المغرب بعد وفاة زوجها غرقا في البحر، أصبحت خليلة زوجة السلطان التي استصحبتها في زيارتها للربوع المقدسة قصد أداء فريضة الحج. ومع وفاة زوجة السلطان بعد رجوعها من الحج، أعيدت شامة إلى منزل القاضي ابن الحفيد حيث تزوجت عليا، وقد كان نصرانيا

ثم أعلن إسلامه. لكن القاضي ابن الحفيد وشامة وزوجها علي سيعانون كثيرا من دسائس عامل السلطان بسلا (**جرمون**) المقيت الذي عاث في الأرض جرما وفسادا طمعا في شامة الحسن وأموالها، ورغبة في الانتقام من قاضي القضاة الذي كان أكثر منه علما وفضلا وتقربا من السلطنة. وسيفرض **جرمون** على أهل سلا مكوسا ظالمة إرضاء للسلطان، وسيخنق تجارها بكثرة الضرائب والتصفيات والعقوبات السجنية، وممارسة لغة البص والمخابرات قصد التحكم في رقاب قاطني فندق الزيت على غرار بصاصي رواية **الزيني بركات لجمال الغيطاني**. وقد توالت سنوات عجاف بسبب الجفاف والاستبداد وظلم الرعية والحكام، وأثر كل هذا على نساء الفندق التي دفعت بهن الظروف إلى الفقر والتسول و البغاء وارتكاب الذنوب والمعاصي. ولم ترتح شامة لأحد سوى رجل الخلوة والصمت والعزلة أبي موسى الذي كان يغادر الفندق متجها نحو البحر مستطلعا الوجه الرباني وجماله السرمدي. وهنا إشارة تناصية مهمة عندما نستحضر شخصية علي وهو يصاحب أبا موسى إلى خلوته الروحية الطاهرة قرب البحر، ولكنه لم يستطع أن يسايره حتى اللحظات المناقبية الأخيرة على غرا ر النبي **موسى** الذي عجز عن مصاحبة الولي الصالح **الخضر** بسبب الكرامات الخارقة التي لم يفهمها **موسى** بسبب ظاهريته وباطنية **الخضر**. وقد تحدث القرآن وكتب التفسير كثيرا عن ذلك. وقد انتشرت براكات الولي أبي موسى في مدينة **سلا** حيث عد فيها مجذوبا عند البعض، ومن البهاليل المجانين عند البعض الآخر؛ إذ رآه الناس في الحج يؤدي معهم مناسك الحج، وأصبح لا ينقطع عن استشراف وجه البحر وصيد خيراته وشكر الله على نعمه الكثيرة التي لا تعد ولا تحصى.
وعندما عظم البلاء بالبلد بسبب الفساد وكثرة المناكر وتوالي سنوات الجفاف حتى أصبح الموت ينذر بمخالبه الرعية والذين يسوسونهم من الطغاة والبغاة والمعتسفين وأهالي الشطط والغلط لم يجد عامل السلطان جرمون مسلكا آخر بعد أن فشل الأئمة في أداء صلاة الاستسقاء واستدرار المطر واستجلاب القطر إلا أن يستغيث بأبي موسى الولي الصالح، وأجبره على أن يؤم بالمصلين يوم الجمعة. ولما رفض أبو موسى الانصياع لأوامره، زج به في السجن على الرغم من أنه كان بعيدا دائما

عن الاختلاط بالناس وعدم التقرب من الحكام والساسة منعزلا عن الجميع. ولما علم الناس بأمره ذهبوا إليه في السجن، واستعطفوه كثيرا، فوافقهم على فعل ما يبتغيه منه عامل السلطان. لكن أبا موسى جمع كل بغايا فندق الزيت ونسائه، وخرج بهن يوم الخميس- لا يوم الجمعة- فأثار فضول الناس الذين استغربوا شأنه وفعله غير المعتاد. وعندما وصل أبو موسى إلى المصلى بدأ في التضرع والتوسل والتذلل إلى الله، وبدأت دموع التوبة والمغفرة تنساب من عيون جارات أبي موسى حارة تتقد حسرة وألما واستعطافا. وقد دفع هذا المشهد الإنساني الحاضرين إلى إعلان توبتهم ورغبتهم في التغيير والتخلص من أدران الظلم والمناكر. ولم تنته صلاة الاستسقاء حتى أنزل عليهم الله في الليل غيثا نافعا سر به الناس كثيرا. ولما أراد **جرمون** وأعوانه محاسبة الولي الصالح على فعلته، وأرادوا تفقده، وجدوا رجل الكرامات أبا موسى قد افترش مثواه الأخير. ف" حمل أبو موسى إلى الجامع الأعظم للصلاة عليه، وقرر ملأ المدينة أن ينتظروا صلاة العصر حتى يشيع الخبر في المدينة، ويكفي الوقت لكل من يريد أن يحضر تلك الصلاة. غصت جنبات الجامع الأعظم وساحته والأزقة المجاورة له بالمصلين، وتصدر لإسماع البعداء عشرات المسمعين. وكانت صلاة خشوع وسكون لم يسمع فيها إلا ما تساقط من جري دموع المآقي وما غلب رجالا أشداء ونساء رقيقات العواطف من عصي النحيب، وقال قائل: سبحانه! سبحانه! بعودة الغيث عاد الدمع إلى العيون.

وبعد الصلاة تزاور الناس من جديد وتراحموا وتسامحوا وعجبوا لما تجلى لهم من الكرامات... وقالت شامة: لا تدفنوه بأي من المقبرتين، ادفنوه في مكان يطل على البحر"(الرواية، ص:١٩٢، ط٢، ٢٠٠٠، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء). وهنا، يحضر البحر بمثابة رمز صوفي للتغيير والتطهير والإحالة صوفيا إلى الحضرة الربانية الجليلة المخلصة للبشر من آثامهم وذنوبهم. ويذكرنا البحر كذلك **بقصة موسى والخضر** الذي كان ينتظر نبي الله عند مشارف البحر، وتمت الصحبة بينهما والبحر حاضر بشهادته وتجلياته العرفانية.

إن هذه الرواية ذات طبيعة تراثية تتقاطع تناصيا مع روايات جمال الغيطاني(**الزيني بركات**)، وروايات بنسالم حميش لاسيما روايتيه(**مجنون الحكم والعلامة**)، كما تتقاطع صوفيا مع مجموعة من النصوص الروائية الصوفية كرواية نجيب محفوظ(**اللص والكلاب**)، ونصوص الروائي والقصاص السوداني طيب صالح ك(**دومة ولد حامد**)، ونصوص جمال الغيطاني وخاصة(**كتاب التجليات**)، ونص الكاتب الجزائري(**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)...**
ويشتغل أحمد توفيق على العصر الوسيط المغربي من حيث التخييل وفي إطار صوفي، بينما بنسالم حميش اختار نفس السياق التناصي التاريخي؛ ولكنه اشتغل على شخصية تاريخية متخيلة ألا وهي ابن خلدون، وهي شخصية مغاربية في روايته(**العلامة**)، أما في روايته(**مجنون الحكم**) فقد اشتغل على شخصية تاريخية وسيطية ألا وهي شخصية الحاكم بأمر الله الفاطمي. وإذا كان حميش يركز على المتناص التاريخي الوسيطي، فإن أحمد توفيق يرتكز على المتناص الصوفي الوسيطي في قالب تاريخي.
ويتفق تناصيا كل من أحمد توفيق وبنسالم حميش (في **العلامة** بالخصوص) في الانطلاق من السياق المرجعي التاريخي الذي يشكل المعرفة الخلفية التناصية لهما ألا وهو تاريخ الدولة المرينية بكل أحداثها الإيجابية والسلبية.
وإذا انتقلنا إلى اللغة التي يستعملها أحمد توفيق فهي لغة تراثية تعتمد على مستنسخات تناصية **كالمستنسخ الصوفي /المناقبي** (شخصية أبي موسى المماثلة للشخصيات الصوفية القديمة ذات الكرامات الخارقة...) و **المستنسخ الديني** (استلهام القرآن والسنة) **والمستنسخ التاريخي**(تاريخ بني مرين)، **والمستنسخ الرسمي السياسي**(الرسائل الديوانية والآداب السلطانية...)، **والمستنسخ الأدبي**(الاستشهاد بالأبيات الشعرية)، **والمستنسخ الواقعي**(تماثل واقع بني مرين مع واقعنا الموبوء بالفساد)، **والمستنسخ الأسطوري**(كرامات أبي موسى ومعجزاته الخارقة)، **والمستنسخ السردي** (توظيف تقنيات سردية كالتضمين والانشطار السردي كتقطيع الحبكة الرئيسية إلى قصص نووية صغرى كألف ليلة وليلة ونصوص التيار الروائي الجديد، واستعمال اللغة التراثية للتأصيل

والتجريب)، **والمستنسخ اللغوي** القائم على اللغة المسكوكة والعبارات المناقبية وألفاظ الزهاد والخطابات السياسية القديمة التي لم تعد تستعمل اليوم بهذه الشاكلة والديباجة التراثية، ويحضر كذلك **مستنسخ السخرية** في عرض الكرامة الصوفية وإيجاد الحلول الفردية الخارقة التي تتخطى نطاق العقل والواقع الحسي المفهوم. وتتوارد هذه المستنسخات التناصية كذلك في روايات بنسالم حميش وجمال الغيطاني ورواية(**جنوب الروح**) لمحمد الأشعري وفي معظم النصوص السردية التجريبية الحديثة.
والغرض من هذا التوظيف التناصي هو إبراز مدى انفتاح أحمد توفيق على السرد العربي والغربي والاطلاع عليهما بشكل واع على الرغم من كونه أتى الرواية من حقل التاريخ كما أتاها حميش من حقل الفلسفة، وجمال الغيطاني من حقل الصحافة. كما يراد من هذا التناص التعالقي محاورة الحاضر على أساس الماضي لأخذ العبر والدروس، ووظف التناص كذلك لغاية جمالية وفنية تتمثل في تجاوز الرواية التجريبية نحو الرواية التأصيلية ذات المنحى التراثي، كما كان الغرض منها خلق الفرادة السردية والتميز الروائي بين الروائيين المغاربة.
ونستنتج من خلال هذا العرض الوجيز، أن رواية (جارات أبي موسى) لأحمد توفيق رواية تراثية تشتغل على التخييلين: التاريخي والصوفي/ المناقبي، وأن المستنسخات التناصية الموظفة بطريقة واعية أو غير واعية إنما الغرض منها تأسيس رواية تأصيلية جديدة قوامها: محاورة الحاضر من خلال الماضي، وتلقيح اللغة المرسلة المعاصرة باللغة التراثية المسكوكة، وتهجينها بالسخرية والتهكم والباروديا قصد تبليغ الأطروحة البديلة لتغيير الواقع والتطلع به نحو آفاق يسمو فيها الإنسان والمجتمع البشري.

١١- رواية السيل لأحمد توفيق

تلتقط رواية **السيل**(طبعة دار الأمان، الرباط، ١٩٩٨) **لأحمد توفيق** في سياقها التناصي المجتمع الأمازيغي في الأطلس الكبير إبان الحماية الفرنسية. وتصور شخصية **محمد بزين** بين سموها وانحطاطها واضمحلالها الاجتماعي والنفسي .
تبدأ الرواية بتجسيد الصورة المهمشة ل"**بزين**" الذي فر والده العطار، وتركه وحيدا بعد وفاة أمه أثناء ولادته. فربته الأسرة التي عاشت بين أحضانها والدته على مضض وقلق وحسد من نساء وبنات الدار.واتخذ سيد الدار **بزين** راعيا له بدون أجرة مقابل المبيت والإطعام. وقد أبدى محمد **بزين** تفانيا في عمله وشجاعة لا تكل. وقد أثار **بزين** إعجاب النساء وافتتانهن به. لكنه بعد مدة، سيصبح أقرع ومثالا للتهكم والسخرية والضياع والتهميش.
وعلى الرغم من عزلة **بزين** ووحدته وانجذابه إلى طبيعة الغابة وقطيع الأغنام فقد كان مغرما بالأرملة **لومي** التي دفعته إلى الخطيئة؛ مما جعل السيل يغرق أغنامه ويكاد يودي بحياته.
وأمام هذه الخسارة الكبرى التي لم يطقها سيد الدار تعرض **بزين** للإهانة والذل والعقاب والاستنطاق حتى فك إساره الدرك الفرنسي بعد تأكده من براءته وشطط سلطة شيخ القرية في استعمال وسائل التعذيب والعسف.واستاءت علاقة **بزين** مع الأسرة الحاضنة. ودفعته **لومي** إلى مغادرة القرية إلى المدينة بعد أن ساعده تاجر الزيتون في ذلك. وبعد تفاني **بزين** في حراسة المعمل وإخلاصه لسيده الأجنبي **فارياس** وخدمة زوجته **فيبي**، أصبح **بزين** هو الكل في الكل:يدير كل دواليب المعمل ويدبر شؤون العمال بصدق ومثابرة وحذر.
وتحت ضغوطات الانفجار الوطني والمطالبة بالاستقلال سيظطر **بزين** إلى مساعدة الوطنيين بالمال ويعتقل مع مجموعة من

المناضلين لينجو في الأخير بعد أن تدخلت له زوجة **فارياس**. وصار وطنيا ذائع الصيت، وصلت أخباره إلى قريته، ولقب بالوطن. كما كان ذا حظوة كبيرة لدى **فارياس** وزوجته **فيبي** الذين نصحاه بالزواج وأغدقا عليه المال الكثير؛ ليبتعد عن مجونه واستهتاره وعربدته العابثة.

وعاد **بزين** إلى قريته آملا في أن يتزوج **منوش** ابنة عشيقته القديمة **لومي**. لكن أهل دار سيده بعد أن رحبوا به أخذوا منه أمواله وضيعوه بالشعوذة والسحر حتى فقد عقله وأصبح مجنونا لا يحتمل وجوده وخلقته. بيد أن **لومي** اعتنت به كثيرا واستحملته في وقت هرب منه أهله آملة في أن يعود إلى صوابه وعقله بعد أن قرر زواج ابنتها شرعا. بيد أن **بزين** سيودي به جنونه وشراسة أفعاله(تعذيبه لكلبه) وسرقة أمواله إلى الموت المحتوم.

هذا، وقد خسرت **لومي** كل شيء: حبها القديم وابنتها **منوش** وإرث **بزين**، بينما ربح سيد الدار وأهله واغتنوا جاها ومالا بعد أن ضيعوا بزين وهجروه بالسحر والاستيلاء على شقاء سنين عمله مع تحطيم سعادته.

وعليه، فـ" **السيل**" رمز بحيل على الضياع والموت والقضاء على كل شيء. ويشير كذلك في دلالاته إلى العقاب والتطهير والبعث من جديد، كما يحيل على الاغتصاب البشري وطمعه وجشعه والسيطرة على حقوق الآخرين بدون حق ولو بطرائق مدنسة غير مشروعة تستعمل فيها أبشع الوسائل.

وتبدو الرواية، مما سلف ذكره، أنها رواية كلاسيكية يتقاطع فيها ماهو وطني واجتماعي. وتنبني الرواية على الرؤية من الخلف والسارد الوحيد المتعالي والمتعالم ذي المعرفة الكلية المطلقة الذي يتحكم في ضمير الغائب سردا وحوارا. كما تقوم الرواية على تنامي الأحداث وتسلسلها عبر زمن صاعد عبر حلقات متسلسلة: التهميش / السيل/ الهجرة/ العودة/ الجنون/ الموت.

ويعني هذا، أن الرواية مأساوية مادامت تنتهي بالجنون والموت والضياع الأبدي وغطرسة الإنسان وطمعه اللامحدود. كما أن حبكة الرواية بسيطة تصور لنا المجتمع الأمازيغي في البادية المغربية(الأطلس الكبير)، مستعرضة في إطار تناصها الخارجي أعراف المجتمع الأمازيغي وتقاليده وعاداته وأغانيه وأشعاره ورقصاته الفلكلورية الجماعية، وصراع النفوس البشرية، وسيطرة الجهل والخرافة والشعوذة علاوة على تجسيد التقابل الحضاري بين القرية والمدينة، بين أهل البلاد والمستعمرين. ويرتكن الكاتب إلى لغة السرد والحوار واللغة الواقعية الطبيعية الواضحة البسيطة في تسجيلها وتصوير الواقع ومحاكاته بطريقة فنية بعيدة عن لغة التراث والتأصيل كما في رواية " **جارات أبي موسى**".

ويلاحظ أن رواية **السيل** أقل فنية من روايته التراثية الأولى، بل هي رواية عادية لم ترق إلى النصوص الروائية المتميزة الجميلة في حمولاتها الدلالية والفنية. كما أن **السيل** رواية فقيرة من حيث المستنسخات التناصية والإشارات الإحالية، وأنصح **أحمد توفيق** بأن يقتفي تيار التأصيل وأن يسير على غرار روايته الأولى؛ ولكن بشرط وحيد وهو التنويع في التيمات والبنى الفنية والسردية.

١٢- زهرة الجاهلية لبنسالم حميش

تندرج رواية (**زهرة الجاهلية) لبنسالم حميش** ضمن التخييل الأدبي؛ لأنها تستحضر العصر الجاهلي وبيئته الأدبية وأيام العرب والمعارك التي كانت تضرم لأتفه الأسباب مثل **داحس والغبراء بين عبس وذبيان وحرب البسوس بين تغلب وبكر.**

ويلاحظ على الرواية أنها صغيرة الحجم(٩٣ صفحة من الحجم المتوسط)، ويحمل غلافها الخارجي صورة تشكيلية تراثية تحيل على الصراعات والإحن التافهة بين العرب، كما تشير كذلك إلى المنازلة التي وقعت بين زهرة البكرية والمتوحشة البدينة الهيجاء قذاف الدم. وقد تكلفت **دار الآداب البيروتية** بنشر الرواية وتوزيعها(الطبعة الأولى عام ٢٠٠٣)، بعد أن تولت بنشر مجموعة من نصوصه الروائية السابقة له مثل:**مجنون الحكم، والعلامة، ومحن الفتى زين شامة، وفتنة الرؤوس والنسوة**(ط١: ٢٠٠٠)، وهذا يعني أن **حميش** يبحث عن التميز العربي ويتخطى المنابر المغربية المحدودة إعلاميا على غرار الأصوات الغنائية، وهذا شيء طبيعي لمن أراد أن يفرض نفسه في الساحة العربية والأدبية وأن يكون معروفا إعلاميا في العالم العربي.ويصادفنا في الصفحة الداخلية الموالية الإهداء الأدبي الموجه إلى مبدع الرواية المغربية الواقعية: **محمد زفزاف** الذي رحل عنا بعد أن أثرى الخزانة الأدبية المغربية بالقصص والروايات ذات البعد الوجودي والإنساني. ويتأسس هذا الإهداء بين الروائيين: **حميش وزفزاف** على المحبة واسترجاع الذكريات الماضية" إلى روح **محمد زفزاف** محبة وتذكارا"، وبعد ذلك يوظف الكاتب مقتبسات صوفية(**التوحيدي**)، ومقتبسات فلسفية(**نيتشه**)، ومقتبسات أدبية(**بورخيس**) في بداية الرواية كنقط تمهيدية للولوج في عالم الرواية. وتنبني معمارية الرواية على تمهيد ومتن معنون بطريقة تراثية في شكل أبواب وفصول حتى وإن لم تذكر بهذه الأسماء، وتنتهي الرواية بالحاشية والفهرسة على غرار الكتب القديمة. وتلخص لنا كلمات الغلاف الخارجي بعض دلالات

الرواية- قد تكون من وضع الناشر- وتتكلف بتعريف الكاتب ومكانته الأدبية في العالم العربي، والغرض من هذا هو إثارة انتباه القاريء إعلاميا، ودغدغته ذهنيا ووجدانيا قصد تسويق المنتوج وتوزيعه إشهاريا.

وتسرد هذه الرواية قصة **زهرة البكرية** التي عاشت في العصر الجاهلي وأدركت الإسلام شهرا قبل وفاتها. وقد عمرت كثيرا ونالت تجارب عديدة اكتسبتها من الواقع ومعايشة العرب الذين لاهم لهم إلا الحروب والتطاحن القبلي والاستنجاد بالفرس أو الروم لقتال إخوانهم لأسباب واهية. عاشت **زهرة الجاهلية** يتيمة لامعيل لها بعد وفاة خالها، وتزوجت رجلا أعرابيا فضا متوحشا وأد بنتها وتركها وحيدة معلقة بدون بعل يحميها أو يعاملها معاملة حسنة. وكانت جميلة الحسن والمنظر، ساحرة العينية، جذابة الوجه والقد. وعلى الرغم من ذلك لم تكن محظوظة مع زوجها المتغطرس الذميم، إذ اعتقدت أنه يشبه فارس أحلامها خالد النبي الذي كان يتهرب منها؛ لأن مهمته صعبة وجسيمة تتمثل في التغيير وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من أحوال العرب الغارقين في الضلال والوثنية العمياء. وقد شهد الناس **للبكرية** بحسنها وجمالها وحاولوا التلذذ بها، وأصبحت عندهم بمثابة جنية ذكية. ولما عظم بلاؤها مع زوجها الذي غادرها وتركها وحيدة ضائعة شاردة البال قررت أن تتيه في سراديب الحياة وأن تعيش بجوار الشعراء بين لذة الشعر والمجون ولذة الخمر والسكر. فاقتربت من **المهلهل وامرىء القيس وطرفة بن العبد والمتلمس وعنترة بن شداد**، وجعلت من غارها مأوى للوحدة والعزلة وملجأ لاستقبال الشعراء المفلسين والعجزة منهم (**طرفة بن العبد وعنترة بن شداد**).

وكانت **زهرة البكرية** ضيفة على زير النساء: **المهلهل**، وسمعت منه قصة **امرىء القيس** الماجنة التي كان يرويها لمراهقات تغلب افتخارا بأمجاد القبيلة وأيامها الضافرة على بكر. وقد تعجبت كثيرا بشخصية **الملك الضليل** ومغامراته الشبقية الماجنة؛ ولكنها كانت حازمة صارمة مع **المهلهل** الذي حاول استمالتها بدون جدوى. بيد أن **ذا القروح** هو الذي سيستمتع بحسن **زهرة البكرية** إلا أنه تركها ضائعة بعد أن غادرها إلى القسطنطينية لطلب النجدة؛ لاسترجاع ملك أبيه الذي فرط فيه بسبب مجونه وسكراته العابثة. ولما يئست من حدادها على الملك الشاعر التجأت

إلى شاعر قبيلتها بكر: **طرفة بن العبد** الذي طرد من قبيلته كالبعير الأجرب. وكم تمنت **زهرة** لوكانت **عبلة** لنالت حب **عنترة** وهيامه الجنوني.
ولما لقي شعراؤها حتفهم النهائي بسبب المكائد والإحن والأحقاد انتفضت **زهرة البكرية** غاضبة على العرب، ونددت بتفرقتهم وعطشهم للدماء والغدر بمبدعيهم، فصبت عليهم جام غضبها، وتمنت لهم الزوال والهلاك، وسبت أوثانهم وأصنامهم البكماء ونفوسهم الضالة العمياء، حتى هلكت من شدة الألم والتقزز من هذا الوضع العربي المشين.
تنتمي هذه الرواية إلى الرواية التراثية ذات المنحى التخييلي الأدبي؛ لأنها تتناول سيرة الشعراء الضائعين والمهمشين في العصر الجاهلي من خلال حسناء معجبة بسيرهم وحياتهم الإنسانية المتميزة. وقد اشتغل **حميش** على عادته على مرويات المخطوطات والمصنفات القديمة؛ لتحبيك هذه القصة المليئة بالسخرية والباروديا والتهجين الأسلوبي.
ومن سمات هذه الرواية أنها توظف اللغة التراثية بمحسناتها البديعية وبلاغة البيان العربي القديم مع استعمال سجلات لغوية متباينة: الدارجة المغربية(**اتفو**)، واللغة المرسلة المعاصرة، واللغة الأدبية القحة، ولغة البديع والتصنع، ولغة الشعر الجاهلي، والغرض من هذا التهجين والتلاقح اللغوي إثارة السخرية والتهكم من الحاضر ولومه على ضوء صورة الماضي. وتجرب الرواية تعدد السراد (السارد والحافظ)، وتعدد الأصوات على غرار الرواية الحوارية (البوليفونية)، كما تستعمل عدة خطابات ومستنسخات تناصية كالخطاب الفانطاستيكي(تحول **زهرة** إلى جنية وتنين وحية)، والخطاب الحلمي" وفي ليلة وضاءة وافرة البهاء، رأت فيما يرى النائم ذلك الزاهد المعمم، **أبو القرني**، يكب عليها ويحن...ص:٢١"، وخطاب السخرية" لاياعرب الكر والفر والفروسية الهوجاء، ليس تاريخا هذا الذي تخطونه بتناحركم وأيامكم، بل خردلة على طرة تاريخ العظماء، ص:٨٩". ويكثر الشاعر من التناص في إطار امتصاصي وحواري تفاعلي لإسقاط الماضي على الحاضر، ويبقى الشعر الجاهلي هو المتناص الحقيقي لهذه الرواية، ولاسيما معلقات الشعراء وأخبارهم التي وردها الرواة والحفاظ.ومن هذه النصوص التناصية

المستنسخات : الشعرية والصوفية والدينية والخطابية والسردية والتاريخية والمرجعية والتراثية، كما يتناص حميش مع نفسه في رواياته السابقة : **سماسرة السراب ومحن الفتى ومجنون الحكم والعلامة**.... حتى إن الكاتب يعيد نفسه باستمرار إلى درجة قريبة من الاجترار على الرغم من تنويع تيماته ومواضيعه التخييلية. ويلاحظ كثيرا أن **حميش** يشتغل على الجنس بطريقة بارودية وكاريكاتورية. ولا ينظر إلى المرأة إلا من زاوية أبيقورية وشبقية، ولا يعتبرها سوى جسد جنسي يحتاج إلى الدلك والحرث والهتك بطريقة غير أخلاقية يفصح الكاتب فيها ولا يضمر.

ويتبين لنا مما سبق، أن رواية **زهرة الجاهلية** رواية تراثية ذات التخييل الأدبي يدين فيها **حميش** الفرقة العربية وتمزق الأمة العربية رقعا رقعا، وانشغالها بالحروب والمعارك الدونكيشوتية فيما بينهم والاستنجاد بأعدائهم ضد بعضهم البعض رغبة في زعامات طائشة وإمارات لاهية، ولو كان ذلك على حساب الشعوب المقهورة ومثقفيها الواعين وأبنائها المتنورين. وتذكرنا هذه الحروب والمعارك العابثة بالحروب الجاهلية التي كانت تشتعل لأتفه الأسباب رغبة في إقصاء الآخرين وتهميشهم ووأد الأحياء ليعلو السفه والجنون والحمق والاستبداد على العقل والمنطق والحق والعدالة واحترام الإنسان.

الفهرســـــــــــــــــة: